

**REFLEXIÓN ESTÉTICA SOBRE EL PROCESO CREATIVO DE CANTINA:
archivos sonoros del ambiente cantinero de la región del viejo caldas llevados al formato de
orquesta de vientos.**

Andrés Felipe Paz Montoya

Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Estética y Creación

Asesor:

Jairo Montoya



**Universidad
Tecnológica
de Pereira**

Universidad Tecnológica de Pereira
Maestría en Estética y Creación
Pereira – Risaralda
2020

Agradecimientos

Deseo expresar el más profundo agradecimiento a mi madre por el patrocinio, y a los profesores por el conocimiento, el tiempo y la paciencia.

Contenido

Introducción	5
1. Cantina y memoria	15
1.1. La síntesis estética: La cantina como espacio de afección	15
1.2. La imaginación sonora: La música como pensamiento y objeto sensible	19
1.3. Los espacios y las huellas	23
1.4. La cantina como estetograma	25
2. Memoria y archivo sonoro	29
2.1. Las hibridaciones musicales del viejo caldas	29
2.2. El disco como indicio. La cantina como archivo	36
2.3. Archivo sonoro del viejo caldas: tres ejemplos	42
2.3.1. <i>Para una arqueología de la vida nocturna de Pereira</i>	42
2.3.2. <i>Los vinilos de El Rincón Clásico</i>	46
2.3.3. <i>Los cassettes de El Pavo</i>	51
2.4. Aproximaciones íntimas a los arreglos de CANTINA	58
3. Proyecto CANTINA	63
3.1. Música culta / Música popular	63
3.2. La reelaboración del archivo sonoro popular como estrategia de subversión poética de los espacios	70
3.3. Algunos aspectos técnicos de los arreglos de CANTINA	73
3.4. Tres ejemplos de arreglos y análisis musical para CANTINA	78
Conclusiones	98
Bibliografía	102
Anexo 1: Letras y créditos de las canciones	105

Anexo 2: Registro sonoro de CANTINA

CD

Introducción

«Allí transcurren algunos de los instantes más rescatables o más ansiosos y enturbiados de su juventud; ahí se hacen adictos a lo que muy posiblemente será la estación terminal de sus vidas; en esos lugares se entregan a nociones de la vida que de tanto repetirse se vuelven epitafios»

— Carlos Monsiváis

El presente documento recoge y desarrolla con detalle las inquietudes estéticas (teóricas y prácticas) que dieron forma a un proyecto musical de mi autoría, socializado durante los últimos años en diversos espacios de la ciudad de Pereira, y que llevó por título *CANTINA: Memoria Sonora Latinoamericana*. La propuesta consistió, esencialmente, en elaborar por cuenta propia un conjunto de arreglos compositivos para formato de orquesta de vientos, los cuales pudieran ser interpretados en vivo en espacios diversos, pero particularmente en aquellos dispuestos para la divulgación y el disfrute de la música de cámara, que pertenece a un ámbito más cercano a lo rigurosamente académico.

El término “cantina” es profundamente polisémico: solamente el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española ofrece nueve acepciones distintas para esta palabra, que van desde las más habituales, esto es, la de la cantina como “establecimiento público que forma parte

de una instalación más amplia y en el que se venden bebidas y algunos comestibles”, por ejemplo, o bien la de la cantina como “taberna”, hasta algunas definiciones que son más específicas de ciertos países, como el sustantivo mexicano que la entiende como un “conjunto de dos bolsas cuadradas de cuero, con sus tapas, que, unidas, se colocan junto al borrén trasero de la silla de montar, quedando una a cada lado, como las antiguas alforjas, y sirven para llevar comida”. En cualquier caso, en todas estas nueve entradas podemos intuir cierta noción de “receptáculo” o “almacenamiento” que, en esencia, remite a la idea de un vacío contenido o cercado; es decir, un vacío que se configura precisamente por aquello que lo contiene, y viceversa. En cierto modo, cualquiera que sea su acepción, la palabra “cantina” nos lleva a una noción de “espacio” que cobra sentido tanto por su fisicalidad como por el vacío que le da forma. Aquí resuena un poco, a lo lejos, este bello pasaje del *Tao Te Ching*:

“Treinta radios convergen en el cubo de una rueda,
y merced a su vacío
el carro cumple su misión.

Modelando la arcilla se hacen las vasijas,
y merced a su vacío
las vasijas cumplen su misión.

Horádanse los muros con puertas y ventanas
al levantar la casa,
y merced a su vacío
la casa cumple su misión.

Y así del ser depende el uso

y del no-ser que cumpla su misión” (Lao Tse, XI)

Por su parte, en el contexto del presente proyecto, el término “cantina” supone, ante todo, un punto de encuentro y entrecruzamientos sonoros que remiten a ese espacio que nos viene a la cabeza cuando pensamos en los usos más comunes de la palabra, a saber: el de la taberna o, en fin, el del establecimiento público donde la gente acude a beber, escuchar música, encontrarse y conversar. En un sentido específico, el proyecto se ocupa de las experiencias y afecciones que son atravesadas por la música en estos espacios, y de las relaciones que ese entramado sonoro teje con la memoria y con la noción de “archivo”, que en este caso tiene al disco como insumo principal.

Así pues, aunque el proyecto CANTINA toma la forma convencional de la música de cámara, tiene como referente ineludible —y persigue el espíritu— de las músicas popular/tradicionales latinoamericanas de fuerte resonancia en las cantinas de Pereira, particularmente —si bien no exclusivamente— las que mezclan los ritmos campesinos de la región andina colombiana con aires de otros géneros un poco más lejanos como el tango, el boleto y la ranchera, y que remiten a la vida nocturna de otros tiempos en la región del viejo caldas (entendido, en un sentido deliberadamente indeterminado, como un territorio que no aparece en la división política de Colombia y que abarca, sobre todo, a los municipios del eje cafetero y del norte del Valle, así como a otros que han estado ligados históricamente a la cultura cafetera viejocaldense, principalmente en los departamentos de Tolima y Antioquia) y han dejado como sedimento un repertorio de canciones imprescindibles de compositores de diversos países del continente.

Mi intención ha sido revalorizar, reconfigurar y difundir una práctica estética que nace en el arrabal, en la periferia, y ponerla en tensión y conflicto discursivo con el “centro” que representa la música académica.

CANTINA pretende visibilizar músicas que durante años se han gestado en espacios que emergen en las ciudades modernas como lugares de ocio o decadencia, en los que circundan y se entretejen músicas de diferentes épocas y nacionalidades, contribuyendo, entre otros aspectos, a la construcción de un imaginario regional y una noción de identidad latinoamericana en torno a la otredad y la alteridad. En este sentido, hay implícito un ejercicio de reivindicación de la memoria en la línea en que lo plantean otros investigadores colombianos como Juan Sebastián Ochoa, quien, entre otras cosas, se ha encargado de reconstruir el devenir histórico de la cumbia en el país, partiendo de la base de que “en las sociedades latinoamericanas es tal vez más preciso pensar que una de esas correas de transmisión de las memorias de nación y de la construcción de comunidades imaginadas la constituyeron los medios masivos de comunicación como la radio y la industria fonográfica. Con ellos, la música se convirtió en un vehículo privilegiado para formar imaginarios y memorias colectivas” (Ochoa, 2016). Por lo demás, este autor se encarga de problematizar la pretendida univocidad de esa identidad, en la medida en que las músicas tradicionales también han sido medios que vehiculan ideologías generalmente asociadas a la perpetuación del status quo; en este sentido, la memoria histórica de los géneros populares alberga, también, un testimonio sobre ciertas dinámicas de poder que tienden a afianzarse y beneficiarse políticamente de un universo de costumbres, hábitos e ideas articulados, entre otras, por esas músicas tradicionales. Si bien éste no es el enfoque de la presente investigación, resulta iluminador entender que la identidad regional es, de hecho, y debe serlo, un concepto

problemático, porque corre el riesgo permanente de ser romantizado irreflexivamente. Para mí, en todo caso, se trata de aprehender esa cotidianidad y esas costumbres desde una sensibilidad compartida culturalmente con una comunidad de sentido de la que yo mismo hago parte, y en lo posible partir de allí para aportar una luz, desde un ejercicio esencialmente creativo, que haga más claros esos elementos identitarios para, incluso, ponerlos en tensión eventualmente.

Se trata de estar presente, escuchar, sentir y, finalmente, crear a partir de las huellas que dejan en el cuerpo esos espacios cotidianos, a partir de una memoria que se construye día a día hasta convertirse en un punto de partida para intentar una arqueología de los sentimientos, de las vivencias, de las costumbres y de los comportamientos en la región, con sus encantos y sus defectos. De esta manera, las cantinas se convierten en nodos de circulación de ideas, preguntas, asociaciones y puntos de vista que, en conjunto, crean los recuerdos que permanecen latentes en las calles de la urbe montañera del viejo caldas.

Las obras propuestas en el proyecto CANTINA son reelaboraciones sinfónicas de cuatro canciones de Luis Ángel Ramírez Saldarriaga, “El Caballero Gaucho” (“Amor indio”, “Viejo farol”, “La escuela de doña Luisa”, “Lejos del tambo”), “Cuatro preguntas” de Pedro Morales Pino y de cuatro tangos (“Tormenta”, “Percal”, “Lágrimas de sangre”, “Balada para un loco”), canciones hondamente arraigadas en la memoria colectiva de una ciudad que mantiene una estrecha relación con el campo y con el mundo rural, y donde, por lo mismo, el sentido que emerge al yuxtaponer las músicas campesinas con las cosmopolitas se expande y se dota de una profundidad y una fuerza poética considerables.

Estos temas también los he escogido desde una visión personal porque detonan mis recuerdos de infancia y juventud. Música de cantina que está en el ADN social desde muy temprana edad,

que se escucha en el campo (la vereda) por trabajadores de la tierra (campesinos) y que en las cantinas (como en cualquier otro espacio donde se escuchan) llevan a la remembranza, el recuerdo, la añoranza y la nostalgia cuando suenan las canciones. Por ejemplo, cuando uno ve los comentarios en Youtube al visitar estos temas que tomo como objeto de investigación para este proyecto, uno se encuentra con comentarios como: *“esta canción le gustaba a mi papá, me da nostalgia pues ya él no está.”*, *“cosquillas en el estómago, recuerdos de niñez, de mi familia, de Medellín de mi alma”*.

Desde un trabajo creativo personal, pretendo llamar la atención en torno a la necesidad de emprender estos proyectos que dialogan franca e imaginativamente con lo que somos, y no sólo con lo que aspiramos ser.

Para llegar al resultado final se tuvo en cuenta una serie de premisas teóricas e inquietudes personales que, en general, tienen que ver con las relaciones entre los espacios, la memoria, el cuerpo y la creatividad, y con las tensiones entre lo popular y lo culto en el campo artístico de nuestra región, particularmente en el ámbito de la música —con especial énfasis en los géneros popular/tradicionales latinoamericanos—. Así pues, el trabajo que se pone aquí a consideración consta de tres momentos de discusión que conllevan al resultado de los arreglos que componen el proyecto *CANTINA: Memoria Sonora Latinoamericana*:

1. En primer lugar, se elabora un marco teórico que discurre, en un sentido general, en torno a las relaciones de la memoria con los espacios. Se toma como referencia principal la obra de José Luis Pardo y su manera de entender los espacios físicos como planos de afección que imprimen huellas indelebles en el cuerpo, las cuales se reactualizan

permanentemente por medio de *indicios*: estímulos provenientes del exterior que funcionan como detonantes de recuerdos e impresiones del pasado.

En este sentido, la memoria no es un procedimiento formal, sino una experiencia sensible, sinestésica, que se reelabora a sí misma todo el tiempo a partir de una acumulación de huellas e indicios y de la iteración lúdica de estas afecciones mediante nuestra relación con los espacios.

Partiendo de estas nociones, se plantea un diálogo de la obra de Pardo con las indagaciones de Eugenio Trías en torno a la música como forma de conocimiento filosófico, que opera precisamente por virtud de una *imaginación sonora* y no lingüística; es decir, una forma de conocimiento que no es necesariamente racional en el pensamiento occidental.

Este marco teórico entiende la cantina en toda su exterioridad como un plano de afección y de conocimiento ligado a la memoria y a la experiencia sensible. Se propone pensar los espacios como *estetogramas* buscando una forma de conocimiento que, a su vez, compromete al cuerpo y sus sentidos, y a los intercambios del cuerpo con la exterioridad de los espacios. Para desarrollar este concepto de “estetograma” se toman como principal referencia los aportes teóricos del investigador colombiano Juan Diego Parra, quien, a la luz de la filosofía del mismo Pardo, brinda una valiosa definición de esta noción estética.

2. Los elementos conceptuales que se articulan en la primera parte dan pie al segundo punto de la discusión, que busca dar cuerpo al proyecto de creación y arribar en el resultado compositivo de los arreglos de CANTINA. Este segundo momento enlaza el marco

teórico con la noción de *archivo* y el uso que de él ha hecho el arte contemporáneo durante las últimas décadas. Para ello, se retoman las investigaciones de la curadora catalana Anna Guasch, y bajo esa luz se interpretan los aportes estéticos y filosóficos de autores como Walter Benjamin, Aby Warburg, Jacques Derrida, Michel Foucault y August Sander.

En este punto se parte de la idea, ya desarrollada por numerosos estudios regionales, que el ámbito de las músicas popular/tradicionales son, en el fondo, producto de una hibridación cultural general y en permanente cambio, tal como la entienden autores como Néstor García Canclini, cuyos estudios plantean que las tradiciones, las creencias y los hábitos locales y regionales se entreveran con las prácticas y las contradicciones de la globalización y la economía de mercado.

Estas nociones permiten hablar de unas hibridaciones musicales para el caso de la cultura popular del viejo caldas, las cuales se basan, en buena medida, en la conformación y preservación de un archivo sonoro que encuentran en las cantinas y las colecciones privadas, sus espacios de conservación.

De esta manera, se llega a la idea de la cantina como *archivo*, y partiendo de allí se propone una mirada analítica con la doble intención de, por una parte, nutrir las reflexiones que dan forma a este proyecto creativo y, por otra, aportar elementos que eventualmente allanen el terreno para una posible arqueología de la vida nocturna de Pereira, recorriendo los lugares que pueden dar cuenta de ese repertorio sonoro que alimenta el proyecto CANTINA, con especial énfasis en dos establecimientos icónicos en Pereira: El Pavo y El Rincón Clásico. Dicho recorrido termina de dar forma a un marco

práctico de referencia, un universo de sentido que se remite a las músicas popular/tradicionales y a su relación con la ciudad, la región y la sensibilidad individual, dando pie para hablar detalladamente de los modos de recepción y su relación con del proceso de creación que se ofrece como resultado de este trabajo.

3. La última parte de esta investigación-creación aborda el proyecto CANTINA como punto de llegada y las consideraciones estéticas que llevaron a este resultado. El apartado comienza con una reflexión acerca de la tensión entre lo “culto” y lo “popular” en el ámbito de la creación estética, con base en los aportes de autores como Umberto Eco, Gillo Dorfles y Néstor García Canclini.

Parto de una reflexión general acerca de la cultura de masas y voy acotando este marco de referencia para ocuparme particularmente de la música, restando importancia a esas pretendidas distinciones entre arte “culto” y arte “popular”, abogando en su lugar por una relación de diálogo y retroalimentación permanentes entre los distintos estamentos de la creación musical y los espacios para el disfrute de dichas composiciones. Por lo demás, este análisis da pie para articular algunas conclusiones que se derivan de los capítulos anteriores y que permiten concebir el proyecto de CANTINA como una estrategia de subversión de espacios generalmente dispuestos para la música académica, “culto”, que tienden a ser refractarios al encuentro con otros géneros populares y, por ende, con la memoria local y regional.

Finalmente, la caracterización del proyecto CANTINA se presenta como un ejercicio de creación que atiende a la reelaboración del archivo sonoro popular de las músicas latinoamericanas, como una estrategia poética para la subversión de los espacios

considerados generalmente como ámbitos sociales más o menos cultos, académicos, distinguidos. Dicha estrategia de subversión es el corazón de esta propuesta, su principal móvil es crear las condiciones necesarias para, valiéndose únicamente de la música como lenguaje (sin artilugios escenográficos ni de otros soportes), agenciar la irrupción de la noche, el arrabal y la bohemia en los espacios asépticos de la música de cámara.

El trabajo cierra con una serie de conclusiones generales y lleva como apéndices las letras y créditos de las canciones originales que hacen parte del proyecto, así como el registro sonoro de las presentaciones públicas de *CANTINA: Memoria Sonora Latinoamericana* (anexo 2), resultado final de un cuidadoso proceso de investigación-creación artística que deviene de las reflexiones consignadas en el presente documento.

1. Cantina y memoria

«Un espacio es un vacío, un hueco, una laguna, una
duda, una pregunta»

— José Luis Pardo

1.1. La síntesis estética: La cantina como espacio de afección

Los espacios son planos de afección que dejan huellas en el cuerpo y en la memoria, y esa memoria se recrea permanentemente en la imaginación a través de indicios que nos ofrecen esos mismos espacios, u otros, mediante las síntesis inesperadas y efímeras que produce la mezcla azarosa de nuestros recuerdos, con los elementos físicos y simbólicos que conforman los lugares y que percibimos por la vía de nuestros sentidos, de nuestra piel y de nuestro cuerpo; son esos *indicios* dispuestos en los espacios los que detonan nuestros recuerdos, o bien nos hacen evocarlos de un modo vago y misterioso que, en todo caso, nos asalta, nos desarma y nos deja inermes ante los procedimientos lúdicos de la memoria.

En consecuencia, la cantina, como cualquier otro sitio construido culturalmente, es decir, como lugar que alberga lo humano, que es intervenido *por* y afecta *al* ser humano, es, ante todo, en el contexto de esta indagación, un plano de *síntesis estéticas*, de *sinestesias* en el sentido en que lo plantea José Luis Pardo en *Las formas de la exterioridad* (1992), médula espinal del

planteamiento teórico de este trabajo. Como bien afirma el filósofo español, el cuerpo es el lugar donde esas síntesis ocurren:

“El cuerpo, definido como el ámbito de las sinestesias, el registro de lo sentido, es el envoltorio de las cosas sentidas, está compuesto por Espacios: un espacio visual hecho de sinestesias ópticas, un espacio manual hecho de sinestesias táctiles, un espacio olfativo, un espacio sonoro” (Pardo, 1992, p.307).

Es el espacio condición de posibilidad para la experiencia, y de las experiencias parte todo aquello que sentimos y pensamos. En últimas, lo que definimos como sentimientos o pensamientos son intentos de traducción, casi siempre infructuosos, de las múltiples y misteriosas maneras en que somos afectados por ellos, por las cosas y por los otros; es decir, por todo aquello que creemos identificar como lo que nosotros mismos no somos:

“Entre lo sintiente (que es, entonces, el Yo Pienso que re-presenta —re-produce, re-conoce, re-une—) y lo sentido, se abre el espaciamento de la diferencia que me atraviesa como diferencia conmigo mismo y con lo que en mí y fuera de mí no soy, con lo que, presuntamente dentro de mí, es mi afuera, está fuera y me pone fuera” (Pardo, 1992, p.308)

Se entiende que Pardo afirme que los espacios son *pre-ocupaciones*, en tanto que, antes que ser ocupado por un sujeto, el vacío está ocupado por objetos, texturas, sonidos, olores, etc., y es en medio de ese “rumor de cosidad”, a través de nuestra sensibilidad, que tiene lugar una vivencia específicamente humana en la que intentamos llenar de sentido la experiencia y que, en consecuencia, involucra al pensamiento, pero que en todo caso sería imposible sin una afección externa previa, la cual se da generalmente por sentada y, por ende, pasa desapercibida. “Lo

pensado tiene como referencia última lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos —clara o confusamente, manifiesta o tácitamente— nuestras afecciones” (Pardo, 1992, p.41).

En este sentido, el plano de la afección, la síntesis estética de la que hablamos, es un complejo terreno fronterizo entre las formas de la exterioridad y las formas de la interioridad, que pasa por los filtros semipermeables de la piel, la boca, el oído, el ojo y la nariz, y lo que ocurre en ese plano nos desconcierta, nos sobrepasa, pues de algún modo entendemos que esa experiencia es casi inefable y no puede ser nunca plenamente traducida en un lenguaje formal, mediante palabras precisas. Por ello disponemos de esas otras formas de expresar lo que nos afecta, agenciamientos poéticos que son también formas de conocimiento y que, al mismo tiempo, son formas de la exterioridad que afectan a otros cuerpos, entre las cuales se encuentran, por ejemplo, la pintura, la danza, las matemáticas, la astrología, la artesanía, la cocina, la música, entre muchos otros soportes o modos de afección:

«Los contenidos sensibles —no amorfos, sino sintetizados en las sinestesias pre-conceptuales y pre-significantes— se regulan por sus propias operaciones (morfogénesis, adherencias, cierto “trabajo del Espacio”) que no caben en aquella estructura» (Pardo, 1992, p.306)

Además, la experiencia de los espacios, así como los espacios mismos, se encuentran en un estado de mutación permanente: ya se sabe que la existencia humana es acumulativa, y vive reelaborando sus experiencias a partir de lo que ella misma produce; por eso, llegados a este punto, se inaugura de nuevo un misterio, y es precisamente el que me interesa, pues lo cierto es que, una vez que lo sentido deviene expresado, esa expresión (verbal, visual, sonora, corporal o de otro tipo) toma forma como objeto y se convierte en una pre-ocupación para un sujeto-otro, y

para el mismo sujeto que lo produce y lo percibe ahora como algo extraño hasta para él mismo: una pintura, un poema o una canción.

Una vez que toma forma, se convierte ya en una cosa que afecta, que toca al cuerpo, y que configura de otro modo la experiencia de aquel que entra a ocupar ese espacio donde está contenido, entre otras cosas, aquel objeto.

Entonces, ¿Qué tipo de afecciones elaboran esos espacios a los que asignamos ese nombre genérico de “cantina”? ¿Cómo esas afecciones sustentan una relación afectiva con el sujeto al que afectan? ¿Cómo reelaborar una experiencia estética por fuera de la cantina a partir de esas afecciones, tomándolas como marco de referencia y material dispuesto para la creación musical, en un cruce de múltiples lenguajes que, de algún modo, vayan más allá (o más acá) de la música de cantina tradicional? Y ante todo: ¿Cómo hacer reaparecer esas afecciones y esos afectos que se dan en la cantina, en espacios radicalmente distintos a la cantina misma —y aquí pensamos en el recinto aséptico de la música de cámara, por ejemplo—, jugando precisamente con la noción de *indicio*, del indicio que insinúa pero no reproduce, del signo que connota y evoca, del objeto que juega misteriosamente con el material maleable de la memoria, que va tras la huella de una afección previa, para reelaborarla y darle uno o múltiples sentidos nuevos?

Mi trabajo de creación musical parte de la idea que ciertos indicios sonoros subvierten y reestructuran la experiencia de quien los oye mediante un efecto de evocación de un espacio-otro que transforma el espacio-presente: aquí se trata de evocar la cantina, sus afecciones y sus afectos, en un lugar radicalmente distinto, académico, rígido, y en ocasiones acartonado, como lo es el de la música de cámara. En este sentido, el indicio, involucrado en un trabajo de creación artística, permite al creador jugar con los mecanismos inconscientes de la memoria, que se

instalan en el cuerpo a través del hábito. Aquí vale la pena citar de nuevo a Pardo, en su libro *Sobre los espacios*:

“Si decimos que el hábito implica la contracción de todas las “veces anteriores” retenidas y de todas las “veces siguientes” pretendidas, esa síntesis misma no puede ser otra cosa que la síntesis del tiempo presente, la síntesis de la presencia. Y esa síntesis no puede sino implicar una subjetividad, incluso un “yo”. (...) El presente no puede ser otra cosa que la presencia-a-sí de la subjetividad” (Pardo, 1991, p.18)

El proyecto CANTINA busca disponer una experiencia estética en el presente que, entre otras cosas, involucre la afección de las “veces anteriores” retenidas para quien, en últimas, será el receptor de esa experiencia, mediante la exposición repentina a los indicios sonoros que le retrotraen al espacio oscuro y etílico de la cantina, tomando esos indicios y elaborando piezas sinfónicas que, en todo caso, pretenden ir más allá de la mera “adaptación” de canciones de las músicas popular/tradicionales latinoamericanas: éste no es un trabajo de adaptación, es de interpretación; un abanico de tentativas en torno a la manera en la que los indicios musicales, dispuestos de distintos modos en la composición, ya sea de manera explícita o como un rumor de fondo, permiten a quien escucha, elaborar para sí mismo una experiencia estética donde, además de la apreciación musical de arreglos sinfónicos nuevos, originales, se pone en juego una multiplicidad de elementos afectivos, que le hablan de su propia experiencia, de su memoria y su historia personal, y de su relación con los espacios que habita y que lo habitan a él: su hogar, su barrio, su ciudad, su región.

1.2. La imaginación sonora: La música como pensamiento y objeto sensible

La primera premisa de este marco teórico, la cual plantea que los espacios son, ante todo, superficies de afección que dejan huellas en el cuerpo y en la memoria, pre-ocupaciones que percibimos por la vía casi inmediata de los sentidos, va aparejada de una segunda premisa formulada así: en la jerarquía de las maneras en que los sentidos nos hacen permeables a los espacios, el oído no es sólo el primero (comienza a perfeccionarse en la gestación del homúnculo en el vientre de la madre), es también el que —junto con el olfato, que se forma después— menos mediaciones ofrece a la memoria.

Tomo como referencia principal los planteamientos del filósofo español Eugenio Trías, quien sostiene que la música es una forma de conocimiento sensible que escapa al régimen del lenguaje y configura la subjetividad:

“Si el lenguaje es el signo de identidad de la voz paterna (falo-céntrica y logo-céntrica) la música procede de un “matriarcado acústico” (...) que se le anticipa y adelanta. Es la articulación compleja, en múltiples dimensiones, de ese signo de identidad originario: la voz materna” (Trías, 2010, p.583).

Las obras de Trías sobre las relaciones entre filosofía y música, *El canto de las sirenas* (2007) y *La imaginación sonora* (2010), resultan iluminadoras en el contexto de la disertación que aquí se viene haciendo en torno a la cantina como un plano de sinestesias, donde el entendimiento no riñe ni se impone sobre la sensibilidad y la imaginación, precisamente porque parte de la base de que nuestro conocimiento del mundo comienza por una experiencia sensible, no necesariamente racional o formal, que tiene lugar en el interior del vientre materno, durante la formación del homúnculo, y de ahí en adelante, nos es dada a través del sentido de la escucha: las primeras noticias que recibimos acerca del mundo que habitamos nos llegan por el oído, y eso

determina una forma de conocimiento que nos permite ordenar nuestra experiencia, “ese oído arcaico es, ante todo, un filtro que empieza a distinguir los sonidos aceptables y los que deben rechazarse, suscitando una primera diferenciación entre sonido y ruido” (Trías, 2010, p.571).

Según Trías, el primer sonido que identificamos como deseable es el del corazón de la madre, y puesto que el latido es fundamentalmente rítmico, esto marca una predisposición afectiva hacia la música:

“Quizá ya en el oído del homúnculo descubrimos la arqueología de lo que terminará siendo, una vez traspasado el umbral, y en progreso hacia la cultura, esa escucha que se culmina en la música” (Trías, 2010, p.573).

En Trías encontramos, entonces, una validación de los sentidos, como puente o eslabón fundamental entre la sensibilidad y el entendimiento, y encontramos además una profundización de esta idea en torno a la materia sonora y la música como conocimiento desprendido de los parámetros formales del positivismo lógico occidental, pues, como bien afirma el filósofo español, la música puede promover esta unión simbólica (ya que la música es, ante todo, símbolo) entre sensibilidad e inteligencia “sin necesidad de palabras, sintagmas, o construcciones sintácticas que hagan posible la *performance* de la significación” (Trías, 2010, p.581).

La música no significa nada, no explica nada; la música es símbolo, es poesía, es *gnosis*, es la concreción de uno de los modos de la imaginación humana, cuyo material es el sonido y cuya forma es siempre un fluir en el tiempo, una puesta en movimiento de dicho material:

“La materia fónica busca su forma adecuada, una forma que en música deriva de la fuerza que el sonido, con todas sus dimensiones, imprime en su recorrido; la fuerza es congénere con la música; la forma deriva de ella, pues siempre es forma-en-el-tiempo, diferenciada de

la forma plástica, pictórica o escultórica; se produce en movimiento, en el tiempo; es sonido-movimiento y sonido-tiempo” (Trías, 2010, p.585).

Trías proporciona una visión clara acerca del papel que juega el oído, y en su defecto la música, en los modos que intentamos comprender y otorgar sentido a nuestra experiencia. Además, nos permite entender la dimensión afectiva de la percepción y la imaginación sonora, puesto que el oído no es solamente el primero de los sentidos que nos da noticias del mundo desde el vientre materno, sino que además nos hace permanentemente permeables a ese mundo, ya que “el oído, a diferencia de la boca y de los ojos, no se cierra” (Trías, 2010, p.588), es una entrada sin puerta a ese archivo atiborrado de signos que permanecen más o menos ocultos en lo más profundo de nuestra memoria y que, en general, denominamos con el término de “inconsciente”.

Tendemos, pues, como afirma Trías, a asociar el inconsciente únicamente con el sueño y la imaginación visual, pero olvidamos frecuentemente el papel que tienen los sonidos, los olores, los sabores y las texturas en la lógica de nuestros pensamientos reprimidos o desplazados de la superficie de la consciencia:

“Nuestro inconsciente, dice Gastón Bachelard, es espacial y arquitectónico. También es fónico. Y lo es antes de ser surco de huellas mnémicas perceptivo-visuales” (Trías, 2010, p.589).

Aquí se tiende, entonces, un puente entre la escucha y el inconsciente, entre la música y la memoria, que debemos profundizar y conectar con la noción de *espacio* tomada de José Luis Pardo, para entender mejor la relación que existe entre ese “rumor de cosidad” que son los espacios, y el archivo vasto de indicios que albergamos en la memoria cuyas huellas mnémicas

están marcadas en el cuerpo de manera indeleble, pero también imperceptible, en la superficie del entramado complejo de órganos que componen los mecanismos físicos y biológicos de la percepción. Aquí también resuena el eco de una premisa teórica de Katya Mandoki, que articula los complejos procedimientos biológicos de la memoria con los gestos estéticos que en la cultura apuntan a ordenarla, todo ello en conexión con una consciencia profunda, similar a la de Trías, acerca del papel que juega la formación del homúnculo en el vientre de la madre en el marco del proceso de formación de los sentidos y de la sensibilidad estética:

“Como en el metabolismo de una célula, en la cultura la red matricial mantiene y absorbe recursos de materia-energía por sus nodos en forma de flujos de trabajo, discursividad y afectividad. Una matriz mantiene su memoria en acervos físicos como el organismo en su historia genética e inmunológica y en los pesos de sus mapas neuronales: la escuela guarda matrículas escolares, la familia álbumes y anécdotas, los amantes sus cartas de amor, los congresos científicos sus actas y memorias” (Mandoki, 2013, p. 235).

Precisamente, esta idea de que existe un vínculo entre la cultura y una red matricial que instala la memoria en una superficie física de inscripción, nos remite necesariamente a la noción de archivo que, como veremos a lo largo del presente documento, resulta clave para comprender los procedimientos a los que apunta el ejercicio de investigación-creación que dio forma a los arreglos sinfónicos de CANTINA.

1.3. Los espacios y las huellas

La puesta en diálogo entre Pardo y Trías permite hablar de la relación de los espacios (como planos de afección donde se ponen en juego todos los sentidos) con la memoria y la imaginación a través de los indicios (detonantes que nos asaltan y nos apresan azarosamente en la

cotidianidad) y, en particular, de los archivos; así se da forma a un espacio simbólico y subjetivo donde el cuerpo y los objetos se entrelazan a través de sinestesias des-organizadas (que anteceden y—subvierten o escapan a toda pretensión político-discursiva de orden) y crean realidades en esa frontera entre sensibilidad y entendimiento que es plano de la imaginación.

El archivo se configura como fuente y material de creación estética, procedimiento recurrente en el panorama del arte contemporáneo, tal como lo plantea Anna Maria Guasch, quien ha investigado rigurosamente las relaciones entre arte y archivo durante el siglo XX y lo que va corrido de este milenio:

“Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado” (Guasch, 2005, p.157).

Puede pensarse, entonces, la noción de “archivo sonoro” aparejada a la propuesta de “imaginación sonora” que defiende Eugenio Trías, donde “el acontecer fónico acoge y admite un acontecer simbólico que releva la parte simbolizada por la simbolizante” (Trías, 2010, p.596).

El archivo sonoro como memoria condensada que procede por la vía de la metonimia; tomo una cosa por otra: el sonido *es* la huella y el recuerdo, y el cuerpo está permanentemente expuesto a esas afecciones, porque el oído no se cierra por sí solo. Pero el archivo es eminentemente material y sus indicios vienen desde fuera del continente físico de quien es afectado por ellos: el archivo es, en suma, un conjunto de objetos que afectan sensiblemente al cuerpo y la memoria.

Así toma forma, pues, la idea de un archivo sonoro que, en lo que toca a las músicas popular/tradicionales, no es solamente fónico, también es plenamente sinestésico: es tan sonoro como visual y olfativo y táctil; su material es el disco como indicio y como objeto físico. El archivo es la música y es también el anaquel, el vinilo, el cassette, el tocadiscos y, por supuesto, el lugar que los contiene: la cantina, ese espacio afectivo, esa síntesis estética que configura un *tipo* popular por la vía del hábito, una subjetividad estereotipada —la del visitante asiduo de las cantinas— que, puesta en diálogo con otros referentes, puede dar forma a nuevos objetos sonoros que, a su vez, se transforman en indicios de nuevas subjetividades.

El trabajo de creación del proyecto CANTINA radica en una relación personal afectiva con el espacio que evoca el título; su materia prima es la cantina como estetograma, como repositorio vivo de una memoria musical que pone en juego toda una cultura, como la condensación espacial de los sonidos popular/tradicionales que configuran el archivo sonoro del viejo caldas.

No se trata, en este sentido, de hacer folclor, ni de conservar nada, sino de crear algo nuevo a partir de esos indicios que me afectan y dan forma a mi subjetividad, y dialogar con ellos a partir de otros lenguajes musicales que también me afectan y conforman mi archivo sonoro personal. Al fin y al cabo, se sabe que la creación artística no es más que un cruce de diversos marcos de referencia.

1.4. La cantina como estetograma

Se puede hablar de la cantina como espacio de sociabilidades, como fenómeno social o como institución cultural de nuestros pueblos; se puede aproximar a ella desde la sociología, la antropología o la historia, e intentar hablar desde allí de lo que pasa *en* y *alrededor* de las cantinas: las relaciones que se tejen, las tradiciones que se mantienen, las que se pierden; se

puede agotar la figura de la cantina desde estos discursos y, aun así, se puede fracasar en el intento de definir lo que la cantina *hace* en los usuarios, en nuestra piel y nuestra memoria, aquello que nos compele a habitarla y sentirla y, con ello, a exponernos a las marcas (unas gratas y otras no tanto) que pueda imprimir en nosotros.

Todos los lugares, y con mayor razón aquellos que componen nuestros paisajes habituales, donde la identidad se pone en juego diariamente, dejan huellas indelebles en nuestros cuerpos y nuestros recuerdos, y esas huellas permanecen con nosotros aún si esos lugares dejan de existir; dejan su marca en ese tejido semipermeable que es la piel y, allí afincadas, danzan con la lógica azarosa de la memoria, que como repositorio de los recuerdos —lo sabemos desde hace tiempo— se parece menos a un anaquel bien ordenado, con sus cajoncitos y sus rótulos, que al cuarto de un niño que nunca ordena sus juguetes.

Vale la pena desplazar la mirada que considera la cantina como un espacio físico, social e histórico y apreciarla como una superficie de contacto que deja huella, una superficie dura, densa y áspera como todas las superficies de la noche, que embate con rudeza al oído y al olfato; entender la cantina como el sustrato de una experiencia estetogramática, esto es, una experiencia particularmente sinestésica que deviene de la afectación del espacio sobre el cuerpo y que, luego de imprimirse en la piel, se integra a la vida cotidiana y se desentiende parcialmente del espacio concreto de la cantina misma.

Tomo como referencia la definición de “estetograma” que ofrece Juan Diego Parra sobre los hombros de José Luis Pardo y la corriente filosófica en la que dicho autor se inscribe. Según Parra, un estetograma es “un marcaje sensorio-mnemónico de contigüidad existencial, compuesto por bloques de experiencia” (Parra, 2015, p.83); es decir, es un fenómeno compuesto,

en parte, con el material misterioso del que están hechos los recuerdos. Se detona por indicios, mediante objetos que activan procedimientos metonímicos en la experiencia sensible:

“Los objetos son devenires espaciales del tiempo emocional y devenires temporales del espacio sensible, son marcajes sensibles del espacio que activan resonancias entre-tiempos que se fetichizan y adquieren dimensiones esotéricas, son objetos no objetivables, portales hacia la sensibilidad latente (y virtual) pero in-sensible antes de la activación estetogramática” (Parra, 2015, p.82).

Para el bohemio, la cantina está en cualquier lugar donde alguien fume un cigarrillo y el olor del humo se combine con el del límpido barato en el piso; o allí donde se destape una botella, así sea de gaseosa, y se le escuche poner en una mesa o chocar con otra o, ya vacía, entrar en una canasta; donde un grupo de amigos esté conversando y estalle de repente la risa estruendosa de una muchacha; donde alguien, en cualquier lugar, tararee un tango o un bolero. Estos y otros gestos constituyen movimientos que, como formas de la exterioridad, se vuelven afecciones para un cuerpo que siente y evoca: indicios que connotan y retrotraen a otros espacios, a otros recuerdos, en una relación lúdica y más o menos azarosa con la memoria; indicios impensados cuyos efectos tienen lugar en el plano de la sinestesia: un olor evoca un sonido, un sonido evoca un cuerpo, y así. De este modo, la cantina, para quien la frecuenta, ya no se circunscribe al local donde se ubica; para el borracho, en todas partes hay indicios de ese espacio que ya no es físico, sino simbólico.

Mi intención es echar mano de esos indicios y subvertir con ellos los valores de la música de cámara, tomar por asalto ese lugar aséptico y aparentemente desangelado y convertirlo en una gran cantina sin alterarlo físicamente, sin disfrazar el teatro como si fuera una fonda paisa;

valerme de la música para configurar esa experiencia estetogramática en quien la escucha. Evocar, en fin, mediante el sonido áureo de la orquesta de vientos, el murmullo turbio de ese espacio anodino y popular que contrasta con la asepsia y la corrección de las cámaras de música sinfónica. Que el teatro huela a licor y a sudor, que se instale allí el peligro de una pelea con machetes.

2. Memoria y archivo sonoro

«La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas, pórticos»

— Paul Auster

2.1. Las hibridaciones musicales del viejo caldas

El título de este apartado encierra una trampa: se habla a propósito del viejo caldas con el objetivo de desdibujar la precisión historiográfica de su contenido. Tal como lo señalamos antes, el viejo caldas no aparece en la división política de Colombia; en cambio, el término alude a un territorio simbólico que abarca, sobre todo, a los municipios del Eje Cafetero y el norte del Valle, así como a otros que han estado ligados históricamente a la cultura cafetera viejocaldense, principalmente en los departamentos de Tolima y Antioquia. La indefinición relativa del territorio que se enuncia ayuda a situar esta parte de mi búsqueda en un lugar más cercano a la memoria que a la historia académica: el viejo caldas no existe más, y además es muy difícil, para cualquier desentendido, delimitar con claridad el territorio que comprende ese nombre ya caduco, aunque más o menos entienda a qué se refiere cuando se enuncia.

En consecuencia, este discurso se remite al ámbito impreciso de la memoria, sobre el entendido de que el mío no es un trabajo de historia ni de sociología, sino un proyecto de investigación-creación artística que parte fundamentalmente de mi propio oficio de músico y

que, en este sentido, se permite sin pudor el uso lúdico de la historia, o mejor aún, de la tradición, pues en eso radica este interés más o menos arqueológico: en la necesidad de dialogar desde el presente con una cierta tradición musical. Así pues, si bien es cierto que la historia y la sociología, entre otras disciplinas científicas, se ocupan de la memoria como fenómeno cultural, lo hacen desde un lugar de enunciación distinto al de la estética y, sobre todo, al de la creación artística, donde la memoria cobra una dimensión predominantemente poética, y es precisamente en esos ámbitos en los que se mueve este trabajo.

Me interesa ese sedimento que actualmente puede dar cuenta de un proceso histórico de las músicas popular/latinoamericanas en el territorio del viejo caldas, donde se mezclan las tradiciones de la música campesina como el bambuco y el pasillo con géneros populares de otras raíces como el tango, el bolero y la ranchera, entre otros ritmos que llegaron a estas tierras durante el segundo y el tercer cuarto del siglo XX gracias a fenómenos propios de la cultura de masas, los cuales permitieron una apertura cultural mediante la comercialización de trabajos discográficos provenientes de otros países, y cuyo consumo masivo ayudó a afianzar a las cantinas y a los salones de baile como lugares de encuentro en las ciudades y pueblos de esta región.

Es precisamente en esas tensiones entre lo local y lo global, entre lo urbano y lo rural, entre lo propio y lo foráneo, entre lo culto y lo popular; es en esos intercambios que devienen de la reproducción masiva de bienes de consumo cultural y, particularmente, de los usos asociados a la música popular; es en ese terreno híbrido en el que las tradiciones se rehacen, digo, donde se instala la exploración estética del proyecto CANTINA, puesto que, cuando se habla de lo popular/latinoamericano, se hace referencia por lo general a un universo simbólico que configura

una experiencia de identidad atravesada por un conjunto amplio de referencias, entre las que, por supuesto, predomina la lengua, y que generan lazos de identificación entre las culturas de buena parte del continente americano; un universo que se sostiene, en buena medida, por virtud de la enorme influencia que la cultura de masas tiene en la vida cotidiana de sus habitantes y en la formación de su identidad y su sensibilidad. Más adelante seguiremos desplegando estas inquietudes en torno a la cultura de masas y la manera en que esa tensión con lo popular incide en este proyecto; por lo pronto, vale la pena señalar que es, precisamente, en ese caldo de cultivo de las hibridaciones culturales latinoamericanas donde nacen las músicas de las que se ocupan los arreglos de CANTINA.

Ahí se hallan las raíces de otros géneros que comenzaron a surgir como producto del encuentro entre los ritmos vernáculos y aquellos que provenían de otros lugares, como sucedió de manera similar en otras regiones del país. Lo que hoy se conoce con el nombre genérico de “música popular” en el territorio del eje cafetero y el norte del Valle obedece a un proceso de hibridación cultural bastante complejo que, poco a poco, ha sido tomado en cuenta por los académicos que se encargan de los estudios regionales (González, 2012; Cortés, 2000; Rodríguez, 2000; Vitullo, 2015), y que permite entender mejor las dinámicas propias de la música popular/tradicional latinoamericana. Estos estudios han ido dando forma a una corriente investigativa relativamente novedosa para la región, profundamente interdisciplinaria, pues articula la historiografía con el análisis musical, los estudios culturales, el pensamiento estético, entre otras perspectivas, y logra dar cuenta de un proceso complejo de hibridación que dio forma a unas músicas específicas de este territorio, y que surge del encuentro entre las tradiciones

musicales campesinas y los géneros populares latinoamericanos que mayor distribución tuvieron entre las fondas, cantinas y fiestas patronales de las zona andina del país.

Mi intención, en cualquier caso, es aprehender este proceso desde mi propia formación académica como músico, y aún más, desde mi propia biografía como consumidor de música y la manera en que este bagaje heterogéneo influye en mi trabajo, el resultado de este proyecto responde, en buena medida, a hibridaciones propias, que tienen lugar en un universo de sentido personal, subjetivo, íntimo, donde no solo pesan los géneros populares y campesinos ya mencionados, sino también otros más contemporáneos como la salsa, el jazz y el rock, géneros de otras latitudes y, ciertamente, otros tantos que son más académicos y que hacen parte de lo que comúnmente se denomina música “cultura”.

La principal preocupación que motiva este proyecto tiene que ver con esa tensión entre lo “popular” y lo “culto” en el arte, acerca de la cual la estética se ha ocupado, y yo, asumo como personal, puesto que no puedo desligar mi predilección por los géneros populares de mi labor como músico académico, ni de mi propia vida en general. Desde hace años vengo interesándome por este problema y por las posibilidades creativas que abre, y aquí vale la pena desarrollar un poco más las inquietudes y elucubraciones que han hecho parte de esa indagación.

Me interesa esa tensión permanente entre tradición e innovación con relación a las músicas populares y campesinas. Quienes estamos inmersos dentro de la educación musical académica, casi siempre —si no es siempre— hacemos música para nosotros mismos o para músicos también académicos que validan nuestra práctica por medio de sus críticas, pero, ¿Y la gente de tradición? ¿Y los músicos tradicionales, los que no saben que es tonalidad, atonalidad,

serialismo, etc.? Decía en una entrevista Jesús Antonio Patiño, el líder de *Los Armónicos* de Chinchiná:

“Muchas veces uno va estos festivales como el Mono Núñez, al Pasillo de Aguadas, y uno ve que realmente allá, lo que más se ve, es la cuestión académica, (...) pero la verdad que mucha esencia no le queda, (...) no le encuentra uno como el sabor al pasillo o al bambuco que nosotros conocemos tradicionalmente. De todas maneras, yo pienso que los cambios son importantes, pero, ¡eh!, sin perderle, sin quitarle la esencia de lo que es la canción, de lo que ha sido nuestro” (Benjumea, 2003).

La música de raíz tradicional tiende a rechazar, entonces, de algún modo los movimientos ampulosos que la llevan a la innovación radical, esto es, los intentos de crear a partir de ella un sonido rotundamente nuevo, un sonido que se aleja de la raíz elemental de la tradición, y ello plantea algunas dificultades en la medida en que cada artista desea, por lo demás, encontrar su propio lenguaje, ser creativo y personal, pero a su vez debe conocer en profundidad los códigos (técnicos, pero también sociales) que determinan los distintos sistemas musicales de corte popular. Se trata, pues, de innovar pero mantener, de conservar y transformar a partir de las músicas popular/tradicionales, músicas que sufren la presión y la acción erosiva de una civilización dominante, en nuestro caso la academia, y no todas tienen la misma capacidad de resistencia ni sobre todo el mismo poder de absorción. De ahí la dificultad de innovar para los músicos de tradición académica sobre músicas de raíz tradicional.

Existen comunidades tradicionales y lugares que se han desarrollado como ciudades modernas en las que predomina el modo de vida urbano, y a su vez existen otras comunidades que se encuentran en tránsito hacia la modernidad, donde los complejos culturales y las músicas

se transforman fragmentando la tradición. Allí, las expresiones populares sufren los embates de una cultura de masas que tiende a volverse omnipresente y a devorar todas las expresiones vernáculos hasta convertirlas en formas más o menos conocidas para una cultura transnacional, fácilmente reproducible y comercializable, popular en el sentido del mercado y no ya de un pueblo específico que le asigna unas formas concretas a su sensibilidad colectiva.

Los procesos de transculturación continúan y abarcan expresiones foráneas, la música tradicional se reconfigura en música popular, se produce la separación entre músicos y audiencia, compositores e intérpretes, orquestas y comunidad. Los conocimientos musicales comienzan a transmitirse por medios escritos y en el marco de estudios académicos. Sin embargo, la fuerza de la cultura popular es tal, que el tránsito musical a la modernidad no implica rupturas abruptas, sino que hunde sus raíces en las músicas popular/tradicionales gracias a su larga permanencia y su vigor expresivo. Se producen cambios progresivos que siguen perteneciendo a los mismos complejos culturales y enriquecen el sistema música/mundo latinoamericano. Músicos tradicionales que se instalan en sensibilidades urbanas para elaborar obras de música popular en las que se respira la tradición y se conserva la identidad. Parafraseando a Néstor García Canclini (1999), la identidad se construye desde la interacción de lo local, lo nacional y lo transnacional.

Actualmente, en el panorama latinoamericano, las nuevas generaciones de músicos académicos continúan con esta labor renovadora haciendo gala del especial espíritu investigativo y en permanente contacto con los complejos culturales tradicionales. Colectivos sonoros que vienen desarrollando propuestas musicales tomando como base músicas popular/tradicionales fusionadas con músicas como el jazz, el latin jazz, el rock, el funk, el reggae, el hip hop, la salsa y la música electrónica; encaminándose hacia nuevas direcciones y búsquedas estéticas con un

fuerte soporte en la música tradicional que, aunque tiene sus propias reglas, empieza a mutar sin olvidar cómo funcionan, cuáles son sus fundamentos, visibilizando, consolidando y reconociendo un material importante y digno de ser considerado e indagado a través de distintos contactos y acercamientos.

Es bastante difícil hablar de estilos, por la cantidad de propuestas y por el eclecticismo marcado de cada una de ellas. Se puede hablar de exploración y búsqueda en casi todos los parámetros. Es importante destacar la renovación en lo que se refiere al ritmo, la armonía, la estructura métrica, la tímbrica, la instrumentación y la composición. Se podría decir que en estas propuestas conviven en mayor o menor medida todos los estilos de la tradición. Los que tomaron el camino del jazz, por citar tan solo un ejemplo de muchos, posiblemente encontrarán un vehículo que posibilite la fusión de categorías, que diluya las demarcaciones entre géneros; eso es la improvisación, es la espontaneidad de la creación artística. Esa flexibilidad del campo propicia la invención, posibilita deambular y convivir con "*otras músicas*". Lo sencillo y lo complejo del jazz sale al encuentro y se nutre de estas músicas y, a su vez, oficia de provocador para nuevas mixturas y creaciones. Parafraseando a Paul Ricoeur (1990), el problema está en no repetir simplemente el pasado, sino en arraigarse a él para inventar sin cesar.

Se podría pensar así, en el advenimiento de un movimiento musical contemporáneo pujante y creciente. La variedad de estilos y lenguajes que se practican, así como los medios en los cuales se interviene, se ha hecho cada vez mayor. La música acústica (especialmente de cámara), la electroacústica, la improvisación libre, las instalaciones, la multimedia, el *performance* y todo tipo de artes sonoras se cultivan día a día, en un constante diálogo con diferentes tipos de público. Innumerables influencias académicas, populares y folclóricas de todo el mundo se están

encontrando en nuestras músicas, lanzando todo tipo de resultados expresivos, algunos derivativos y otros bastante originales, siempre en busca de quiénes somos —como latinoamericanos en particular y humanos en general— a principios del tercer milenio.

Es necesario, entonces, que las músicas popular/tradicionales de nuestra región, así como las fuentes que las alimentan (el bolero, el tango, la ranchera, etc.), sean objeto de nuevas valoraciones y dejen de ser vistas por encima del hombro por parte de la academia local. Durante los años en que he desempeñado mi labor como intérprete, arreglista y compositor en Pereira, he percibido siempre algún grado de resistencia de parte de la academia ante la posibilidad de explorar y experimentar con las músicas tradicionales más allá de algunos ejercicios meramente técnicos. Ahora bien, es cierto que esa resistencia es cada vez menor, pero creo que ello se debe, precisamente, a la insistencia de parte de varios colegas músicos de mi generación, y de las que han venido luego, en torno a estos diálogos posibles con la tradición, con las músicas y expresiones populares que antes, tal vez, se asociaban a una noción más bien esnobista de “pauperismo espiritual”, y que ahora pueden ser revaloradas desde la realidad de una globalización cada vez más naturalizada y mejor asimilada culturalmente a nivel local. Así pues, partiendo de un trabajo creativo personal, pretendo llamar la atención en torno a la necesidad de emprender estos proyectos que dialogan franca e imaginativamente con lo que somos, y no sólo con lo que aspiramos ser.

2.2. El disco como indicio. La cantina como archivo

¿Dónde se hallan los archivos sonoros de las músicas popular/tradicionales de una ciudad como Pereira y un territorio simbólico como el del viejo caldas?

Jacques Derrida afirma que el *archivo* no puede existir sin una noción de espacio, entendido como superficie (física o virtual) de inscripción: “No hay archivo sin lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. No hay archivo sin afuera” (Derrida, 1994, p.8), afirma el filósofo francés.

¿Cuál es el afuera que consigna esos enunciados sonoros, los agrupa y los clasifica? ¿Dónde se consigna esa discografía interminable? ¿En qué lugar se alojan los indicios que mantienen la memoria musical popular de nuestra ciudad y nuestra región?

La respuesta es muy simple: sobre todo —aunque no únicamente— en las cantinas, o mejor, en la vida nocturna de la ciudad; el mapa de sus cafetines, bares y tabernas, incorpora buena parte de unos archivos sonoros que configura el afuera de esa cultura musical, en tanto que conserva la memoria de las músicas popular/tradicionales que han atravesado la sensibilidad y la vida social de los pereiranos y viejocaldenses durante décadas.

Ahora bien, aquí conviene desarrollar un poco mejor el concepto de “archivo” sobre el cual se elabora este discurso. Para ello sigo parcialmente la ruta que han ofrecido las investigaciones de la curadora de arte catalana Anna Maria Guash, la cual abrevia en dos fuentes principales: en lo que toca a la creatividad artística, parte de las propuesta en torno al archivo que elaboraron algunos creadores/pensadores vanguardistas europeos hacia el primer tercio del siglo XX; por su parte, en el terreno del pensamiento estético, acudo principalmente al andamiaje conceptual que construyeron, entre otros, Michel Foucault en *La arqueología del saber* y Jacques Derrida en *Mal de archivo. Una impresión freudiana*.

Guasch ha estudiado durante décadas las relaciones entre arte y archivo, y su bibliografía es clave para entender esta corriente que data, según ella, de comienzos del siglo pasado:

“El giro tendría sus antecedentes más inmediatos en la generación de artistas, filósofos, historiadores, historiadores del arte y fotógrafos activos en las primeras décadas del siglo XX interesados en el papel de la “memoria cultural” no desde una perspectiva de diacronía temporal (concepto historicista y evolucionista ligado a la cronología lineal) sino en términos de una sincronía espacial que busca nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico” (Guasch, 2005, p.157).

En la revisión que hace del horizonte estético abierto por artistas/pensadores como Walter Benjamin —y algunos contemporáneos suyos menos reconocidos en nuestras latitudes, como Aby Warburg y August Sander—, Guasch propone entender el trabajo de creación basado en el archivo como una forma de “analizar el presente a partir de documentos, restos, supervivencias, ruinas y fósiles, en suma, indicios del pasado que, a través del archivo, se involucran en el presente” (Guasch, 2011, p.16). En este sentido, este concepto se configura, siguiendo a Michel Foucault, como un “sistema de enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado. En consecuencia, afirma el filósofo francés:

“... el *archivo* define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez, los enunciados y modificarse regularmente. Es el *sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados*” (Foucault, 1969, p.221).

Ahora bien, es cierto que Foucault se refiere al archivo que se enuncia desde el plano formal del lenguaje, de la discursividad, y en este sentido hay que advertir que lo que se rastrea aquí, en el marco del presente proyecto, son archivos esencialmente sonoros (si bien es cierto que, en una medida importante, estos también son atravesados por el lenguaje); habría que intentar, entonces, un movimiento que nos permita traducir estas noción “enunciativa” a una más “expresiva” y, en cierto sentido, más amplia, donde la idea del archivo sonoro cobre mayor profundidad. Siguiendo esta línea de ideas, me remito de nuevo a la posibilidad de pensar la cantina como un estetograma que dispone para la creación un acervo de indicios consignados en ella como si fuera un archivo enorme; estos indicios son objetos dotados de un afuera, es decir, de un afuera-de-la-subjetividad (vinilos, cassetes, CDs, MP3, streaming) que, al mismo tiempo, son enunciados, especies de significantes que, al ser manipulados lúdicamente, desde un agenciamiento estético, remiten directamente a los procedimientos de la memoria y toman una forma nueva en el presente, actualizan el pasado y lo proyectan hacia el futuro.

Como afirma Derrida, “es del porvenir de lo que se trata aquí y del archivo como experiencia irreductible del porvenir” (Derrida, 1994, p.38). Y de esto se trata, en últimas, mi trabajo de creación: pensar en la música del futuro de nuestra región desde una actualización del pasado en el presente, a partir de una memoria sonora con base en las músicas popular/latinoamericanas que todavía gozan de vigencia en la vida pública de la ciudad.

En este sentido, el conjunto de arreglos que conforman el proyecto CANTINA es, en suma, una serie de variaciones académicas en torno a enunciados del archivo de las músicas populares de nuestra región. Aquí es importante advertir, pues, que este proyecto no riñe con la música académica en un sentido fundamental, esto es, con el lenguaje musical formal que ha

perfeccionado la tradición occidental desde hace siglos, sino principalmente con el gesto academicista que, de algún modo, pretende “elitizar” ese lenguaje y mantener su uso privativo para algunas capas altas y medias de la sociedad; se trata de un gesto que ha existido desde siempre pero que es, con todo, relativamente ajeno a la música en sus aspectos técnicos y que, en el contexto social de los usos de esa misma música, insiste en convertirla en un bien exclusivo para ciertas clases, buscando imponer, de paso, unas distinciones engañosas entre unas músicas y otras que, por el contrario, bien pueden entablar un intercambio nutritivo, potente, y que afiance unos lazos identitarios más allá de las desigualdades económicas e intelectuales.

La superficie de inscripción de los arreglos de CANTINA, esto es, el formato de orquesta de vientos, persigue la concreción de un estetograma que permita y, de hecho, invite a la sinestesia: haciendo eco del concepto de archivo foucaultiano en la noción de memoria sonora, podríamos decir que los enunciados que manipula este proyecto, con los cuales elabora su sintaxis, son los materiales sonoros, físicos, olfativos, etc., que se agolpan en las cantinas de manera azarosa, mediados por las pulsiones de la vida nocturna, y que se condensan en esos indicios concretos que son los discos, las canciones, las grabaciones icónicas, y en la curaduría natural, orgánica, que de esos mismos objetos ha hecho nuestra cultura, mediante la cual se ha ido definiendo una especie de repertorio esencial de canciones que evocan indefectiblemente la experiencia de la cantina.

Así pues, habría que pensar el acervo enorme de las músicas popular/tradicionales de Latinoamérica como un gran anaquel de materiales dispuestos para la creación, como un gran archivo que se materializa en los catálogos personales de los coleccionistas de discos (vinilos, cassettes, etc.) y en los repertorios de reproducción de las cantinas, los bares y los cafetines que

aún sobreviven. La canción, ese objeto mínimo, igual que un expediente o una fotografía, es el indicio de todo un universo de sentido que remite a la vida nocturna y a las experiencias que van ligadas a ella: el amor, el desamor, el baile, la amistad, el peligro. El proyecto CANTINA parte de pensar que estas experiencias pueden reactualizarse, incluso, por fuera del espacio físico al que remiten, pues la relación del indicio (la canción) con la memoria está, de hecho, deslocalizada, desprovista de un espacio concreto, y además es sinestésica: el disco funciona como un gatillo que, al activarse, retrotrae a quien lo escucha a ese espacio-tiempo nocturno, bohemio y melancólico, que huele a alcohol y a sudor. Lo que se busca es, pues, trasladar esos indicios al dispositivo de la orquesta de vientos y dar pie con ello a la evocación de la cantina por parte del espectador en un espacio que, en esencia, pretende ser radicalmente distinto, a saber: la sala de conciertos, la cámara.

De este modo podría imaginarse que CANTINA es, en cierto sentido, una especie de mapa, una cartografía del archivo sonoro de las músicas popular/latinoamericanas que, como se ha dicho, remite a un universo amplio de expresiones musicales que se entremezclan y que circulan alrededor del continente, unas más que otras dependiendo del lugar, y que, para el caso de nuestro proyecto, configuran una determinada experiencia estética de ciudad, de provincia colombiana y de vida nocturna en una ciudad como Pereira y, por extensión, de los municipios del viejo caldas.

Los arreglos que componen este proyecto provienen de una curaduría orgánica, dos cantinas locales que han convertido durante décadas, un puñado de canciones en estaciones imprescindibles para cada noche, y de una curaduría propia que deviene de mi relación con El Pavo y El Rincón Clásico, además de otras cantinas que hacen parte de mi circuito personal.

A continuación, expondré tres ejemplos, tres condensaciones distintas de este archivo sonoro del que el proyecto CANTINA toma buena parte de sus materiales. Cabe advertir que no se trata de análisis teóricos demasiado rigurosos, puesto que el objeto de este documento es, sobre todo, exponer las reflexiones estéticas que ayudaron a dar forma al proyecto de creación-investigación cuyo principal resultado es, precisamente, el conjunto de arreglos sinfónicos que compone CANTINA. En este sentido, si bien mi búsqueda está atravesada por una elaboración discursiva que, en buena medida, bebe de las fuentes del pensamiento estético contemporáneo, el propósito del siguiente apartado no es otro que disponer una serie de inquietudes subsidiarias de las reflexiones teóricas que hasta aquí se han expuesto, y que, además de haber dado aliento a un ejercicio creativo como CANTINA, también puede dar pie, eventualmente, a otras investigaciones en torno a una posible arqueología de la vida nocturna en la ciudad y la región. En consecuencia, estos apartados son eminentemente especulativos, pero las ideas que exponen han resultado vitales para la investigación-creación que ha desembocado en los conciertos de CANTINA en Pereira.

Los apartados siguientes deben ser tomados, pues, como una especie de cuaderno de trabajo para los arreglos sinfónicos del proyecto, como una serie de aproximaciones estéticas (afines a una cierta mirada fenomenológica) en torno a espacios concretos que juegan un papel importante en mi propia vida y en la de muchas personas que habitan esta ciudad. Son tentativas de aprehender poética y lúdicamente las cantinas pereiranas y la vida nocturna de la ciudad.

2.3. Archivo sonoro del viejo caldas: Tres ejemplos

2.3.1. Para una arqueología de la vida nocturna de Pereira

Todas las ciudades mantienen, en grados distintos, dependiendo de su desarrollo y su cultura, una tensión irresoluble entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado, el presente y el futuro. Esa tensión constante atraviesa la experiencia que cada persona tiene de su propia ciudad, puesto que las calles, las plazas y los edificios guardan un cierto rumor del pasado, un testimonio de otras épocas que permanece latente incluso en ciudades olvidadizas como Pereira, que en ciertos aspectos tienden a borrar sus propias huellas compulsivamente, al menos en lo que toca a su arquitectura y su paisaje urbano, que son los primeros indicios de la memoria de una ciudad.

Cualquiera que permanezca durante años en una sola ciudad podrá notar el paso del tiempo y las transformaciones físicas de ese espacio, y podrá encontrar, si quiere, aquellos lugares que se resisten a cambiar y que, gracias a esa misma resistencia, mantienen un vínculo vital con el pasado, con las formas y los hábitos que distan de una generación a otra, y esto resulta de gran importancia a la hora de forjar una memoria colectiva y un cierto rasgo de identidad cultural.

Estos lugares se encuentran a medio camino entre la vigencia y la ruina, y si están más del lado del presente, del lado de los vivos, se debe principalmente a que, a diferencia de las ruinas, son lugares plenamente habitados, donde todavía se ponen en juego relaciones y acciones que atañen al presente, y al mismo tiempo, se conservan formas más o menos viejas, tradicionales, que remiten a una época no muy distante pero ya casi extinta, cuyo olvido se debe a las necesidades a veces insensatas que imponen los ideales del progreso y la gentrificación urbana a la que conllevan.

La ciudad puede verse, en este sentido, como un espacio compuesto por capas de arquitecturas que se superponen unas a otras y que se han ido formando de acuerdo a determinadas épocas. Algunas casas antiguas, parques, iglesias y, por supuesto, viejas cantinas,

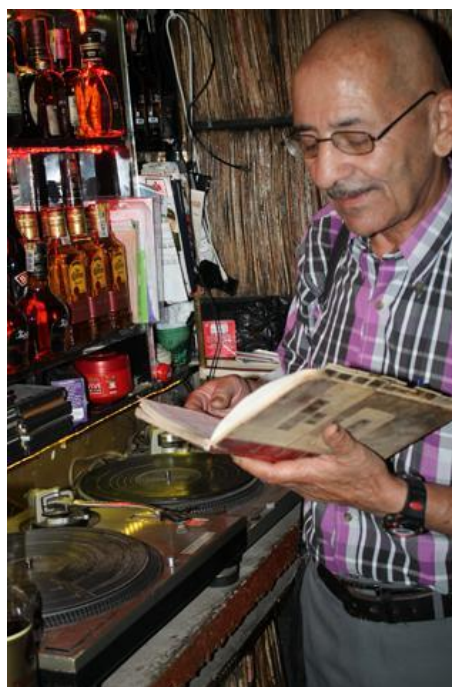
dan cuenta de un pasado que permanece vivo y que contrasta con los nuevos edificios y los centros comerciales que han ido cambiando la anatomía y la vida misma de la ciudad.

Existe, pues, un circuito de establecimientos nocturnos que renuevan permanentemente esa experiencia de la cantina de antaño, donde confluyen nuevas y viejas generaciones de pereiranos que se congregan en torno al viejo rito de beber, conversar y escuchar música, manteniendo viva una memoria que se conserva, sobre todo, en un vasto archivo de canciones que mantienen su vigencia al hacer parte de una experiencia que no solo concierne a los viejos, sino también a los jóvenes que habitan esos espacios.

El Cafetín de la calle 21, a un lado de la catedral; la fuente de soda de la calle 27 que todo el mundo insiste en llamar Sangre; una tienda en la carrera sexta con calle 12 que atiende un señor viejo ya casi sordo; La Milonguita y El Tranvía, cerca del parque El Lago; el billar Anarkos de la carrera novena; y un sinnúmero de tiendas de barrio, fondas y billares; todos estos lugares son, al mismo tiempo, vestigios de épocas pasadas y lugares de un eterno presente que mantienen viva una forma de asumir la vida nocturna, una que no cede ante nuevas modas ni cafés sofisticados ni discotecas ostentosas. Allí se conserva el archivo sonoro que enuncia las vivencias de miles de personas que han habitado esos espacios, muchas ya muertas y otras aún muy jóvenes.



Don Atilio Moncada (QEPD), coleccionista y propietario de La Milonguita
Fuente: Revista Literariedad (Foto: Jess Ar)



Carlos Alberto Gómez y William Gómez, propietarios de El Cafetín

Fuente: El Imparcial (06-16-2019)

Por lo demás, hay dos lugares en este circuito que son particularmente representativos y que, para mí, sobresalen entre los demás, siendo los dos mejores ejemplos de cómo los archivos sonoros de las músicas populares —aquellos conformados por registros musicales de los géneros campesinos (guasca, bambuco, guabina, entre otros) y de aquellos extranjeros con profundo arraigo en la región (tango, ranchera, bolero, salsa, etc.)— mantienen vivas unas formas específicas de habitar esta ciudad, salvaguardando un vínculo con la historia y la memoria de Pereira y el viejo caldas como un espacio simbólico relativamente indeterminado, como territorio de la memoria colectiva. Estos dos espacios son El Rincón Clásico y El Pavo, y a ellos les dedico, respectivamente, los dos apartados que siguen.

2.3.2. Los vinilos de El Rincón Clásico

Al momento de pensar un “afuera” del acervo sonoro que se intenta reconstruir aquí, siguiendo la premisa derridiana de que el archivo sólo existe en su exterioridad, debe reconocerse en primer lugar que, en general, no hay mejor ejemplo de concreción para un indicio de un archivo sonoro que el disco como objeto tangible, y más aún, el vinilo de 33 revoluciones por minuto, con su respectivo empaque (carátula y reverso), y todo lo que implica este objeto en términos simbólicos e iconográficos para la cultura popular y la cultura de masas.

Existe, por supuesto, una tradición importante de relaciones, costumbres y afectos alrededor del consumo y la distribución discos a nivel mundial y, en lo que toca a Latinoamérica, puede identificarse un circuito enorme de coleccionistas y establecimientos dedicados a la apreciación del disco como objeto de colección, así como de los medios de reproducción (rocolas, tocadiscos, emisoras radiales), los distintos modos de escucha, la diversidad y actualización de

los formatos, etc., especialmente con relación a ciertos géneros en específico como el tango y la salsa y a través del vinilo de 33rpm. Este fenómeno es, por lo demás, un movimiento vibrante en Pereira, donde existen grupos de coleccionistas y sesiones de escucha, tertulias, ferias y otros eventos que les congregan; en esos grupos, los dueños de las cantinas juegan un papel predominante.

Un anaquel repleto de vinilos es la mejor condensación de lo que podría considerarse como un pabellón de un gran archivo sonoro. Pero, como ya se ha dicho, la noción de archivo que aquí se pone en juego es estetográfica y, en consecuencia, es también sinestésica (en el sentido en que hemos venido definiendo estas nociones de la mano de Pardo y Parra), o debe serlo, y en todo caso debe concebir su superficie de inscripción como un plano que pone en juego todos los sentidos que detonan la experiencia estética y la memoria individual y colectiva: el oído, pero también la mirada, el tacto, el olfato y el gusto. Por ello mismo, no podemos quedarnos con la imagen aséptica de un anaquel bien ordenado, sino que debemos poner ese anaquel en un lugar que se corresponda con el archivo al que aquí se alude: ese espacio es precisamente la cantina, y esos vinilos puestos en este contexto son, de hecho, documentos vivos, como los libros de una biblioteca que se gastan por su uso, en oposición a aquellos que se pudren por el polvo y el olvido o que permanecen inmaculados, pero sin ojos que los lean.

Si hubiera que pensar en un ejemplo de este tipo en Pereira, con el objeto de reconstruir parcialmente el archivo sonoro del viejo caldas, sin duda el más paradigmático, el más representativo sería El Rincón Clásico, la vieja fonda ubicada en la carrera segunda con calle 22, la cual comenzó como un tradicional granero de esquina y luego fue convirtiéndose en una especie de tertulia nocturna hasta ser la cantina que es hoy en día. El sitio ha sido regentado

desde la década de 1960 por don Olmedo Ospina, melómano y coleccionista de gran reconocimiento a nivel regional, que siempre ha tenido como política que la música que allí se escuche sea reproducida por medios análogos, y preferiblemente con vinilos.



Fuente: Google Maps



Fuente: Colombia Reports (Foto: Erin Donaldson)



Don Olmedo Ospina, coleccionista y propietario de El Rincón Clásico
Fuente: Ciudad Cultural (Foto: Jess Ar)

Se trata de un espacio estrecho, pobremente iluminado y de aire denso, que parece detenido en el tiempo. Todo allí dentro, o casi todo, parece no tener menos de treinta años de existencia. Las paredes están atiborradas de cuadros viejos, fotografías de políticos inmolados y músicos legendarios, además de recortes de prensa acerca del mismo establecimiento, que goza de un reconocimiento amplio como curiosidad turística local y, sobre todo, como sitio de culto entre los círculos de coleccionistas, melómanos y bohemios de la región, así como entre los jóvenes que viven a fondo la vida nocturna del centro de Pereira.

Según uno de estos artículos, la colección de don Olmedo consta de más de 1.300 vinilos y 1.500 cassettes (Donaldson 2016), todos rigurosamente catalogados con la lógica implacable e indescifrable del dueño de dicho patrimonio, quien es conocido, además de por su extenso conocimiento sobre música, por su proverbial mal genio y tosco trato para con sus clientes.

Intransigente con sus gustos y con la manera en que cree que debe manejar su negocio, don Olmedo no suele aceptar sugerencias de ningún tipo, particularmente si se trata de canciones que algún cliente crea que puede reproducirse en determinado momento. Olmedo simplemente pone la música que le gusta y de la manera que le viene en gana, como si estuviera en la sala de su casa, desafiando cualquier lógica curatorial o, mejor, elaborando una propia: pasa sin vergüenza de una ranchera de Jorge Negrete a una sonata de Chopin, y de ahí a un tango de Julio Sosa o a un flamenco de Manuel Vallejo, o bien una zarzuela o una balada de José José o, incluso, a alguna aria dramática interpretada por Plácido Domingo; y sin embargo, nada de ello parece forzado, sino que se aparece como un itinerario natural, orgánico, que hace que uno tenga la ilusión de conocer un poco más a don Olmedo, o al menos de haber echado un vistazo privilegiado a su intimidad y su relación con la música que ama.

El Rincón Clásico representa, un caso límite donde se confunde lo íntimo con lo público, la colección personal con el repertorio de cantina, las viejas formas con las nuevas lógicas de consumo, y en este sentido es una sedimentación invaluable de la relación que guarda el archivo sonoro de las músicas popular/tradicionales latinoamericanas con el presente voraz de una ciudad que no para de crecer y desdibujarse.

El hecho de que, además, este lugar base su existencia en la custodia de una colección de vinilos y cassettes como la que ostenta don Olmedo, radicaliza la calidad de archivo que aquí se ensalza: la notable exterioridad de ese catálogo, la belleza que entraña la objetualidad de esos estantes llenos de discos, y su relación con el contexto inmediato en el que se encuentran, sumado al hecho de que sea un lugar tan frecuentado, lleno de vida aún, ponen de frente un ejemplo potente de la importancia de la músicas popular/tradicionales en la cotidianidad de nuestra región.

2.3.3. Los cassettes de El Pavo

Sí El Rincón Clásico es un caso límite de la exterioridad del archivo sonoro del viejo caldas a través del objeto disco y su relación con la cantina, sobre todo por el hecho de ser un lugar que resiste el embate el tiempo y busca detenerlo, y en contrasentido, El Pavo es, el reverso de ese límite: fluye con el tiempo, con los cambios, con las modas y las nuevas generaciones, y reactualiza permanentemente un espíritu que se basa, ante todo, en la vieja cultura cantinera de la región, pero al mismo tiempo la desdibuja o la esconde en función de otras prioridades más mundanas (casi todas tienen que ver con cálculos económicos).

Este establecimiento de casi cuarenta años de antigüedad ha nacido con una voluntad de transformación permanente, que a veces produce un efecto de bella monstruosidad debido a la

yuxtaposición de sus numerosas remodelaciones: todos los cambios que atraviesa son significativos, radicales y, sin embargo, pareciera que no cambiara nunca. El Pavo tiene la rara cualidad de ofrecer un encanto que se basa en la acumulación y una estética *kitsch*. Cada transformación que sufre deja siempre una huella, un rastro, una ruina visible, es otro caso límite de exterioridad de la cantina y de la experiencia cantinera que, a diferencia del ejemplo de El Rincón Clásico —cuya principal relación con el archivo sonoro se basa en el purismo y la conservación—, radica en una especie de relato que narran la arquitectura y la decoración a través de la lógica violenta de los cambios, pues el mismo espacio ofrece a simple vista una extravagante superposición de capas que delatan de manera inmediata el paso del tiempo y la transformación radical que ha sufrido el ámbito de la vida nocturna de corte popular en el término de unas pocas décadas.

El Pavo es, sin duda, la cantina más popular de Pereira desde hace varios años, y lo es por una sencilla razón que va más allá de cualquier justificación romántica: el sitio ha manejado desde siempre la política de vender la cerveza más barata de la ciudad, y esa sola decisión ha garantizado una afluencia permanente de borrachos de todas las edades, que toleran resignados el hecho de que el lugar, en todo caso, desprecie todo tipo de armonía en su arquitectura, en la calidad del sonido y en la decoración, e incluso en sus repertorios musicales.

Lo cierto es que el mismo lugar es capaz de narrar su propia historia a través de su apariencia. Las paredes, por ejemplo, son tan disímiles entre ellas que cualquier ojo curioso puede notar la diferencia e inferir una distancia de años entre una y otra, y así hacerse una idea de un relato que involucra no solo la expansión de un establecimiento que comenzó como un local estrecho en una esquina de la calle 23 con carrera quinta (ahora los propietarios son dueños

de toda la inmensa casa que incluye ese local), sino también una transformación de su clientela, de sus encargados, de sus gustos musicales y estéticos y, en fin, de su propia esencia.



Fuente: Google Maps



Óscar Valencia “El Pavo” (extremo izquierdo) y Hugo Valencia (extremo derecho), padre e hijo, propietario y administrador, respectivamente, de El Pavo
Fuente: El Tiempo (06-05-2019)

Quienes hemos frecuentado este lugar durante varios años podemos dar cuenta de las transformaciones que ha sufrido el espacio y la manera en que, como en el ejemplo de las paredes, su apariencia actual conserva las huellas visibles de otros tiempos de los que fuimos testigos, tiempos en los que tal vez no predominaba tanto un razonamiento comercial por parte de sus administradores, o que en todo caso añoramos con cierto tufillo romántico.

En cualquier caso, en lo que toca a la conservación del archivo sonoro de la región, El Pavo se ubica en el extremo opuesto de El Rincón Clásico, y si funge como testimonio vivo de un pasado cantinero de corte popular/tradicional es solo por las huellas que se acumulan en sus paredes, y no tanto por sus hábitos musicales, que hoy por hoy abarcan un rango tan diverso como el conjunto de sus reformas arquitectónicas.

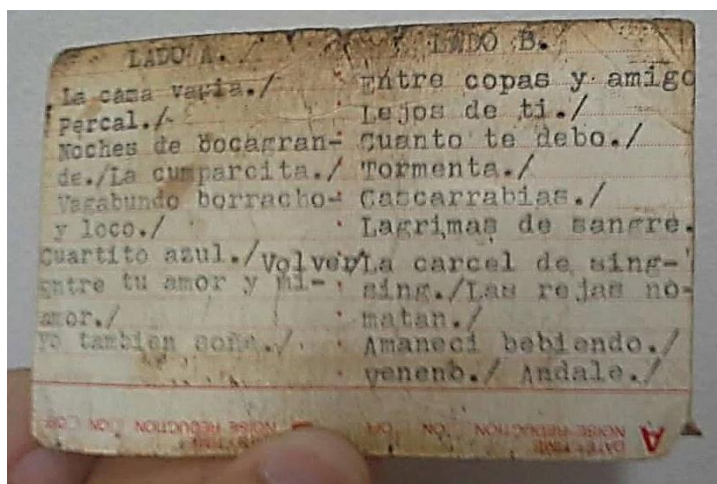
No obstante, se sabe que el gesto del arqueólogo consiste, también, en rescatar documentos e indicios olvidados que funjan como testimonio de un universo simbólico ya caduco, en cuyo caso la distancia temporal resulta determinante para poder *verlo* (a veces los indicios están ahí, pero no pueden ser vistos por la sola razón de pasar desapercibidos). Como expresa Foucault:

«La descripción del archivo despliega sus posibilidades (y el dominio de sus posibilidades) a partir de los discursos que acaban de cesar precisamente de ser los nuestros; su umbral de existencia se halla instaurado por el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir, y de lo que cae fuera de nuestra práctica discursiva; comienza con el exterior de nuestro propio lenguaje; su lugar es el margen de nuestras propias prácticas discursivas» (Foucault, 1969, p.222).

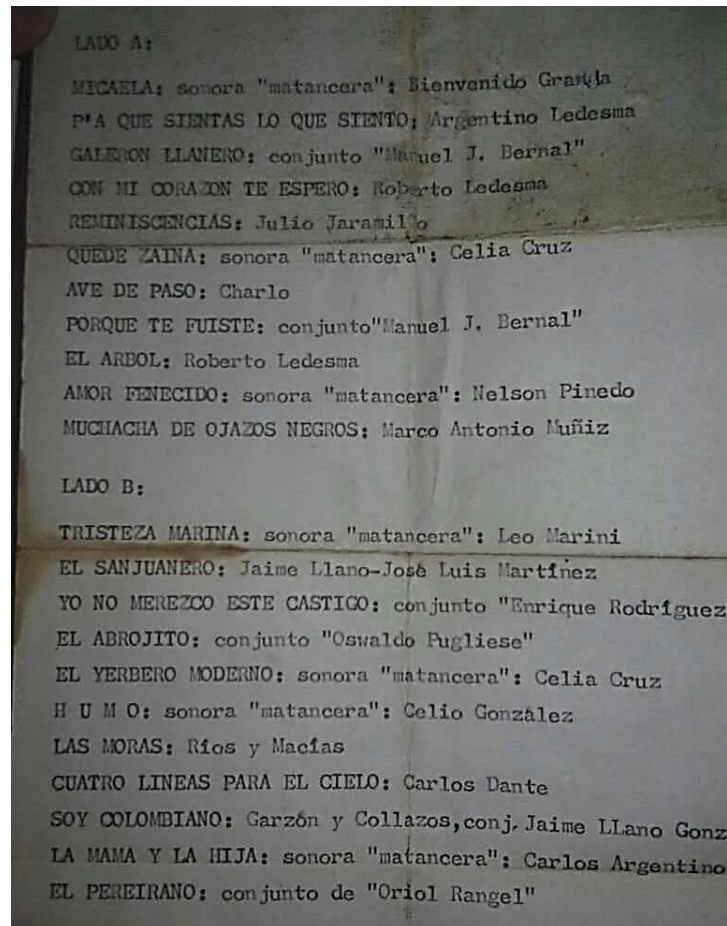
En este sentido, al momento de abordar el proyecto de CANTINA comenzó a rondar en mi cabeza la idea de recuperar un viejo documento de El Pavo que, a mi juicio, condensaba a la perfección una cierta idea de curaduría orgánica de un repertorio de canciones imprescindibles, una especie de compilado local cuyo tema es la cantina pereirana. Me refiero a los cassettes que, durante muchos años, sonaron hasta el cansancio en El Pavo para amenizar las noches, al son de las cervezas y en medio de una humareda espesa de cigarrillo (cuando se podía fumar adentro de los locales) que curaba el sabor del salchichón colgado encima de la barra.

Aquí cambia el soporte del indicio, pero no el gesto que le anima: el cassette-compilado es un archivo sonoro en sí mismo, una colección personal, y da cuenta de una curaduría de canciones que dan forma a un repertorio. El hecho de que, por lo demás, ese repertorio sea socializado cada noche mediante esos cassettes, durante años, en un establecimiento como El Pavo, hace que estos objetos constituyan una pieza clave de los archivos que queremos evocar en

este documento y, sobre todo, mediante los arreglos sinfónicos que conforman el proyecto CANTINA. Cuando el local iba haciendo su transición hacia la reproducción digital, yo le pedí al administrador que me regalara esos cassettes:



Etiqueta de los cassettes de El Pavo
Fuente: Archivo personal



Etiqueta de los cassettes de El Pavo

Fuente: Archivo personal

En buena medida, la selección de los arreglos de CANTINA parte de este compilado esencial de los cassettes de El Pavo, y en este sentido dan cuenta de un gesto arqueológico que, al mismo tiempo, va cargado de un alto grado de interioridad, de biografía personal y comunitaria. Por lo demás, buscando continuar ese gesto, cerraremos este capítulo con una serie de consideraciones que terminan de dibujar un espacio íntimo, personal a través del cual se profundiza en las razones para acometer los arreglos sinfónicos de algunas de las canciones que terminaron conformado el repertorio de CANTINA.

2.4. Aproximaciones íntimas a los arreglos de CANTINA

Lo siguientes son apuntes más o menos editados que, con todo, conservan unas ideas, recuerdos, impresiones y motivaciones personales acerca de algunas de las canciones que integran el cuerpo de CANTINA, y que permiten ampliar el horizonte del procedimiento lúdico que tiene lugar en el proyecto. Las siguientes son, pues, notas de trabajo que me ayudaron a dar forma e impulso al proyecto de investigación-creación que eventualmente se convirtió en CANTINA.

En general, para componer estos arreglos para banda sinfónica con un tratamiento técnico musical de corte moderno, quise concentrarme, ante todo, en un conjunto de canciones escuchadas frecuentemente en las cantinas pereirana, cuyo denominador común fuera una cierta evocación personal de la infancia y la juventud. Se trata de canciones que se escuchan también mucho en el campo, en las veredas y en las fincas, entre los trabajadores de la tierra de esta región; temas que devuelven un reflejo de remembranza, de recuerdo, de añoranza, de nostalgia, sentimientos que, por lo demás, emergen en cualquier parte donde suene esas canciones:

- ***“La escuelita de doña Luisa”***: *Vivencia de mi infancia (1 a 6 años), ya que mi madre fue profesora de vereda.* Viví mis primeros años entre pupitres, lápices, muchos niños aprendiendo a leer y jugando juntos. Mis primeros años fueron en el campo: yo era “el hijo de la profesora”, el que todos cuidaban, hasta los niños de mi misma edad. Allí aprendí a leer, a andar entre el monte, a apreciar las plantas y el contacto con la gente de campo. Siempre recuerdo con añoranza e ilusión ese caminito a mis recuerdos que me llevan al “patiecito donde está el ranchito que me vio [recorrer esos primeros años felices de mi vida]”; por eso esta canción me transporta a esos lugares, ese recuerdo de olores,

texturas y gente linda que me trataba bien y me daba lo mejor que tenían en medio de la humildad y las carencias que la vereda tenía. Recuerdo la señora de la tienda: tenía más de 5 hijos; el piso de su casa era de tierra y, cuando mi mamá me dejaba allá para que me cuidaran, todos estaban muy pendientes de mí, y yo sentía el amor que me daban. Espero volver, para recordar, seguramente “solo escombros me quedan”, cuando vaya y me dé cuenta de que todo debe estar muy cambiado, que las casas no son tan grandes como las recuerdo y los lugares no están tan lejos como creía antes.

- **“Lejos del tambo”:** Remembranza. Añoranza de la infancia, del espacio habitado, de ese lugar que es recuerdo y al cual no se puede llegar de manera real, sino a través de la memoria. La canción como dispositivo de viaje en el tiempo. Estas canciones las escuchaban los adultos cuando yo era niño; sin quererlo me las aprendí, de tanto escuchar que las repetían. Me acuerdan de los adultos que admiraba y observaba, me traen también nostalgia porque recuerdo a los grandes estar tristes o borrachos, o las dos cosas, escuchando estas canciones. También recuerdo que empezaban a contar historias sobre los viajes que hacían, explorando el mundo, buscando otras formas de vivir, buscando dinero u otros caminos; y, a su paso, los desamores y los desencuentros con personas que los engañaban. “Dejé mi raza y mi bohío, todo lo mío por verte a ti”
- **“Amor indio”:** Recuerdos del campo, de la vereda, de los amores infantiles. Relación del campesino con la tierra. El campo, los aires andinos. Esta canción me recuerda a los bailes en la escuela, los bailes tradicionales y, claro, la gente del campo con la que me relacionaba de niño. Escucharla también me lleva a recordar cuando pasaba el arriero con su radio amarrado en la cintura, cubierto de plástico para que no se le mojara, y esta

canción lo acompañaba mientras arriaba la mula cargada de bultos de café. Puedo recordar el olor a tierra húmeda y el sudor del campesino que llegaba de los cultivos, cansado, con múltiples colores ocres en su piel, mezcla de su carne y de la tierra y las ramas que se le quedaron pegadas al estar entre los árboles de plátano y café. Y los amores de infancia: esas niñas que llegaban al salón de clases; nos mirábamos y compartíamos con mucha alegría la lonchera en el recreo y nuestros padres nos dejaban coger de la mano para caminar y cuidarnos el uno al otro, sin malicia, con un amor infantil. El recuerdo no tiene que ver con la letra, tiene que ver con los recuerdos asociados a esa canción cada que sonaba, cuando se hacía presente en esos bellos momentos de mi infancia.

- ***“Viejo farol”***: *La bruma del tiempo, pesares y desengaños, querer, todo bajo una misma luz, una misma vida, en el mismo corazón.* El mismo farol que con el tiempo se va volviendo viejo. Su luz va cambiando de intensidad dependiendo de las emociones. De eso hablan las canciones populares: de anécdotas que se encuentran identificadas a través de la música popular, que cuenta las historias de la cotidianidad del corazón.
- ***“Tormenta”***: *Emerge en mí, a los 24 años, un tipo de conciencia política de izquierda, de toma de decisiones en torno a lo religioso, de rebeldía de juventud, de afinidades con el rock (música que escuchaba en la adolescencia), la transgresión, el quebrantamiento de leyes, normas o costumbres como provocación.* Esta es otra etapa de mi vida, si bien relacionada con las canciones que observaba que los adultos escuchaban en su infancia; esta canción tiene un significado más pensando, un recuerdo más elaborado, y está filtrado por el conocimiento que ya he adquirido en mi juventud. El sonido de los

instrumentos llega hasta mis entrañas y la letra adquiere sentido, significado. La rabia, la angustia, “la infamia del sendero”, me cala las emociones y me afila los recuerdos de memorias en las que veo cómo los que amo sufren, cómo yo sufro con cosas que pasan en el camino y no me espero, o que llegan y no entiendo por qué. Esto sin hablar de lo poético que es el tema, que en realidad sí es una tormenta y no solo un mero título. Un bello tema para la nostalgia.

- ***“Lágrimas de sangre”***: *La fisura que se delinea entre la niñez y la adultez, iniciando en los complejos artilugios del amor. Palabras que acompañan al ser humano por el resto de sus días a partir de este trance: desamor, desapego, culpabilidad, miedo a soltar al ser querido, miedo a la soledad. Y el asunto se complejiza: ya no solo reconozco que me pasan cosas malas y me duele lo malo que le pasa a los demás, sino que llega el amor y, con ese sentimiento carnal y de posesión por otro ser humano, el dolor y la rabia; cuando uno lo da todo y recibe desengaños, desprecios y tiene uno que aprender a dar “la limosna de un perdón”. Esta canción es un descanso para el alma porque, en esos momentos en que uno cree haber amado, se escucha y se puede soltar la pena acompañada de licor y de algún otro u otra apesadumbrada a quien le pasa exactamente lo mismo.*
- ***“Balada para un loco”***: *Intereses netamente académicos: música compuesta por Astor Piazzola (argentino) y letra por el poeta uruguayo Horacio Ferrer; compuesta para un Festival Iberoamericano de la Canción en 1969 (no ganó), donde se refleja de forma contundente la reconfiguración de dos ritmos populares (vals y tango) y la estructura tradicional de las canciones: es un poema de forma recitativa y cantado originalmente por Amelita Baltar a manera de opereta. Esta canción es la consolidación de la idea de la*

música desde el sentimiento, pero estructurado; es la respuesta y la evidencia a una madurez emocional, donde las canciones anteriores son respuesta a etapas de vida de juventud, y ésta, con toda la emoción, con todo el sentimiento, la escucho desde la belleza artística, desde la construcción melódica y desde la belleza que es la vida aún con todas sus aristas. Ese reconocimiento de que la vida es “loca ella y loco yo”.

3. Proyecto CANTINA

«Del familiar alero sólo escombros me quedan
Ya se acabó la huerta y la vieja cerca se cayó también
Solo quedan recuerdos y en la estancia desierta
Ya no está la escuelita donde doña Luisa me enseñó a leer»

— El Caballero Gaucho

3.1. Música culta / Música popular

En este apartado dedicaremos un espacio para desplegar brevemente un problema que aún no ha sido profundizado aquí y que, sin embargo, ha venido insinuándose a lo largo de todo el documento, a saber: el de la llamada “cultura de masas” o “industria cultural” y la tensión entre las nociones de “lo culto” y “lo popular” que se dan en el seno de este campo. Puesto que el proyecto de investigación-creación denominado CANTINA se sumerge, en buena medida, en el terreno de las similitudes y las diferencias entre la música académica y la música popular (abrazando posibles puntos de encuentro y desatendiendo, en cambio, cualquier intento de oponerlas radicalmente), resulta necesario ocuparse por un momento de aquellas tensiones, con el objeto de aclarar la posición desde la cual se agencia el ejercicio de creación musical que aquí se ofrece como resultado.

En consecuencia, nos detendremos un poco para examinar la naturaleza general de la discusión académica en torno a la cultura de masas, buscando en ella algunas pistas que nos

permitan situar la propuesta de CANTINA en una especie de punto medianero, fronterizo, que pueda disolver un poco las oposiciones que parecen insalvables desde los extremos. Así pues, comenzaremos este análisis con una revisión de los aportes que ofrecen autores claves como Umberto Eco y Guillo Dorfles en torno al problema amplio de las tensiones entre “lo culto” y “lo popular”, recontextualizando un viejo problema decimonónico de la filosofía del arte en el marco de la discusión un poco más reciente acerca de la industria cultural, que por un tiempo tendió a distinguir tajantemente los territorios del “arte culto”, el “arte de vanguardia” y el “arte de masas”; si bien es cierto que éste ya no es un problema relevante para la teoría del arte, esta revisión panorámica se hace con el objetivo de comprender los argumentos que sustentan estas distinciones, y comenzar a orientar desde allí nuestro ejercicio creativo en lo que toca a su pregunta por el público, esto es, por su divulgación.

Acto seguido, enlazaremos esa discusión amplia con las propuestas, mucho más específicas, que invitan a pensar los circuitos del arte desde el papel que juegan los creadores y los intermediarios (medios de comunicación y de reproducción) y que permiten, ante todo, disolver las viejas fronteras entre lo “culto” y lo “popular”. Dicha perspectiva ha sido desarrollada desde hace unas décadas, entre otras, por una corriente de pensamiento latinoamericana encabezada por figuras prominentes como Néstor García Canclini. En lo que toca a su relación con el público, nuestra propuesta creativa se instala en esa idea de intermediación artística y cultural.

El propósito de este apartado es, pues, hacer un recorrido rápido de lo general a lo particular, esto es, del problema amplio de la cultura de masas al ámbito más singular de las músicas popular/latinoamericanas y al papel que juegan los artistas y los intermediarios en los circuitos

del arte y la cultura popular en contextos como el nuestro, con la intención de ubicar allí la propuesta estética de CANTINA.

En primer lugar, es necesario entender que, en el ámbito del pensamiento estético y de los estudios culturales, aquel fenómeno amplio al que generalmente nos referimos con términos como “cultura de masas” o “industria cultural” se encuentra atravesado, explícita o veladamente, por las distinciones que suelen hacerse en algunos estamentos académicos entre arte “culto”, arte de “vanguardia” y arte “popular”, bien sea para defender o para disolver estas oposiciones. Como veremos, ello aplica de manera particular al ámbito de la música, precisamente por su profunda imbricación con los soportes técnicos de reproducción, en la manera en que lo entendía Walter Benjamin en su célebre ensayo acerca del tema: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Benjamin, 1936); en general, el filósofo alemán se refiere a aquellos medios que, supuestamente, amenazan con arrebatar un *aura* de singularidad e irrepetibilidad al objeto estético, tales como la cámara fotográfica, la cinematográfica, el fonógrafo, etc. Así inaugura Benjamin un problema de investigación que, después de casi un siglo, todavía no puede decirse que se haya zanjado.

Entre las interpretaciones más relevantes e interesantes acerca de estos problemas se encuentra, sin duda, la de Umberto Eco, filósofo, semiólogo y novelista italiano, quien sostiene que el ataque o la defensa de la cultura de masas encierra, en el fondo, un falso dilema y da pie a un debate estéril en la medida en que los argumentos que se exponen de uno u otro bando no parecen referirse al verdadero problema de la industria cultural, que debe ser considerada, en primer lugar, como un hecho irreversible. Eco propone, reformular el problema que ha de considerarse fundamental para el estudio de la cultura de masas:

«Desde el momento en que la presente situación de una sociedad industrial convierte en ineliminable aquel tipo de relación comunicativa conocida como conjunto de los medios de masa, ¿Qué acción cultural es posible para hacer que estos medios de masa puedan ser vehículo de valores culturales?» (Eco, 1964, p.75).

Ahora bien, es cierto que Eco no pretende un ennoblecimiento del arte de masas, sino garantizar en éste «la existencia de procesos de conciencia progresiva que, una vez iniciados, no son ya controlables por quien los ha desencadenado» (Eco, 1964, p.78); es decir, no cabe la posibilidad de convertir el arte de masas en arte de élite o en vehículo de ideologías.

Estas clarificaciones son importantes por cuanto aportan bases para elaborar y, eventualmente, ahondar en una pregunta que resulta vital para el proyecto CANTINA, a saber: ¿Cómo acometer desde la música académica un tratamiento lúdico de las músicas populares que no busque la “sofisticación” del arte de masas sino, ante todo, la toma por asalto de lo popular a los espacios del arte “culto”, esto es, a espacios en cierto modo “elitizados”, entendiendo que las distinciones “cultistas” han sido más o menos superadas desde hace tiempo como problema teórico y que, en todo caso, no se trata de reivindicar las canciones populares como “obras de arte” sino, precisamente, como “configuraciones estéticas”, como el material cotidiano que da forma a unos “estetogramas sonoros” de los que puede valerse la música académica?

Lo planteado no es una solución a la tensión entre lo popular y lo culto, pero el proyecto CANTINA desde mi oficio como músico generó una fisura que posibilitó llevar estas músicas de raíz tradicional a espacios de culto como el Teatro Municipal Santiago Londoño y el Centro Cultural Lucy Tejada adscritos al Instituto de Cultura de Pereira y, la Iglesia el Claret parroquia

de tradición en la ciudad. Ejemplo de ello es que en la programación anual de la Banda Sinfónica de Pereira se replica este concierto desde el 2015 con artistas colombianos como John Alex Castaño e internacionales como Jorge Guillermo, Raúl Brandó, Roberto Alí, entre otros, con arreglos originales realizados por músicos de la Banda Sinfónica de Pereira.

Creo que eso es posible en la medida en que se asimile la incidencia que tiene una cierta idea de cotidianidad en la experiencia de lo estético; es decir, reconocer que en la actualidad todos, incluso los artistas más académicos, estamos permeados por eso que llamamos cultura de masas. En este sentido, Guillo Dorfles, otro importante filósofo del arte italiano, habla de una presunta “dilatación del panorama artístico”, que obliga a observar:

“La mente humana se alimenta de un inmenso universo de señalizaciones y estímulos –tanto sonoros como visuales y formales en general- y que dichos estímulos, tanto los “desinteresados” atribuidos al arte como los utilitarios debido a agentes que no se suelen considerar como artísticos, intervienen eficazmente en la germinación de las constantes formativas que siempre han dominado la actividad humana y de las cuales extraen su principio las diferentes manifestaciones estéticas” (Dorfles, 1970, p. 20).

Dorfles hace referencia en su obra a la importancia cada vez más grande que cobran, para lo que tiene que ver con la percepción estética de los individuos, todas aquellas formas expresivas que no son comúnmente consideradas como parte integral de lo que debe ser asumido como “arte”, incluyendo allí, entre otros, al grafismo publicitario, el diseño industrial, y la televisión.

Las elucubraciones del autor se mueven por el influjo constante de una sola preocupación: la de por qué una supuesta “incomprensión” del arte de vanguardia por parte del gran público se

dirige a una defensa del arte vanguardista y no del arte de masas; y, a pesar de ello, se ve obligado a reconocer, según su propia lógica, que:

“Aun cuando no consideremos “artísticas” todas las nuevas manifestaciones visuales y sonoras que nos rodean cotidianamente, no podemos por menos que tenerles en cuenta como elementos que estimulan nuestra innata capacidad perceptiva y creativa; y ello sobre todo, si nos decidimos a admitir que debemos abandonar el antiguo tratamiento del arte” (Dorfles, 1970, p.20).

Así, Dorfles queda con cada uno de sus pies en un lado u otro del problema que aquí se está esbozando acerca del arte de masas y, de la misma manera, propone una solución igual de ambigua a la de Eco, al plantear que “también a través de los canales de la industria y de la cultura tecnológica, se puede operar una recuperación estética y que la desvinculación del arte con respecto a la tecnología no se debe convertir en otro mito” (Dorfles, 1970, p. 33).

Lo anterior está profundamente imbricado con la cuestión que aquí se trata, en un doble sentido: por una parte, vemos que al referirse a algo como una “recuperación estética” el autor no puede separarse, igual que sucede con Eco, de una idea claramente conservadurizante en lo que respecta al posible uso positivo que se le puede dar a los medios ofrecidos al arte “culto” por la industria cultural; pero por otra parte, Dorfles, a diferencia de la mayoría de los apocalípticos que defienden a ultranza el arte de vanguardia y de élite, no ve en los medios masivos de comunicación, en caso de que no sirvan como vehículo para la comprensión de tal arte, una amenaza o causante de la pobreza espiritual de los hombres, sino, como mucho, y ello en el peor

de los casos, un elemento que incide en las que denomina “oscilaciones del gusto”, y que en su obra no parecen ser calificadas de buenas ni malas.

Más allá de su aparente “elitismo”, lo cierto es que las obras de Eco y Dorfles, entre otros muchos autores, contribuyen a ampliar los conceptos de “arte” y “experiencia estética” desde la discusión acerca de la cultura de masas, y ello puede tener incidencias importantes a la hora de pensar en la música popular/latinoamericana, para lo cual se debería acotar un concepto mucho más particular, que aborde directamente el fenómeno del “arte popular”.

Las reflexiones de Néstor García Canclini acerca de cómo las nuevas formas expresivas se insertan en una nueva concepción del arte son, en cierto modo, del mismo talante de las de Dorfles:

“Otros sistemas de signos extienden su vigencia y reclaman atención. Los afiches, la televisión y la “música de consumo”, medios de comunicación que por su carácter nuevo y masivo se hallan proscriptos del campo del “arte”, están siendo reconocidos y obligan a repensar las categorías de legitimidad y valoración estética» (García Canclini, 1977, p.11). García Canclini dirige su atención a la manera en que se producen las manifestaciones artísticas con el fin de sustentar la idea de que a la noción de arte “culto” o de élite se le puede oponer otra no menos legítima: la de arte popular.

El autor llega a la conclusión de que, sin duda, hay algo que le es esencial a todas las formas de arte, y es la manera en que se encuentran referidas a un contexto social. Con ello, si se admite el supuesto de que todo arte, para ser considerado tal, debe ser *producido, difundido y consumido*, no resulta difícil equiparar al *arte de élite* las ideas de *arte de masas* y *arte popular*

o, en todo caso, comprender que, aunque operan en campos relativamente distintos, existe unos puntos comunes entre ellos, al menos en un sentido abstracto. Por lo demás, el mismo García Canclini deja claro que estas tres formas se relacionan entre sí constantemente, en ocasiones de una manera tan profunda que es difícil, incluso, pensar tales manifestaciones artísticas en función de tal o cual forma de arte. Así, el autor propone entender la lógica de producción inherente a toda forma de arte mediante el siguiente modelo:



La figura del “intermediario” es, según el autor, la forma ampliada de la distribución, abarca el conjunto de personas e instituciones que median entre la obra y el público, “o sea todos aquellos cuya intervención en la difusión de las obras influye sobre la forma y el significado que tendrán finalmente para los espectadores, sobre los códigos que regirán la valoración estética” (García Canclini, 1977, p.93).

3.2. La reelaboración del archivo sonoro popular como estrategia de subversión poética de los espacios

He querido aprovechar los medios que, como músico de la Banda Sinfónica de Pereira, tengo a mi disposición para acometer este asalto poético. La banda es una institución pública que permite acceder a unos espacios y un nivel de convocatoria que pueden ser difíciles de conseguir para cualquier músico o compositor independiente de la ciudad; su relación con el público

pereirano es tradicional y arraigada, resultado de más de un siglo de historia de presentaciones públicas en plazas, parques, iglesias, casetas comunales, etc.

En suma, creo que la Banda Sinfónica ofrece un marco privilegiado para intentar experimentos de divulgación artística y arte popular que no solamente pasen por la presentación de repertorios clásicos. En este sentido, intento recoger las consideraciones de García Canclini en torno al papel de los intermediarios en los circuitos de cultura y arte popular, reivindicando el potencial de las instituciones públicas como facilitadoras de procesos de creación y divulgación de búsquedas que profundicen estas estéticas populares.

El proyecto CANTINA fue pensado para que lo interpretara la banda en un formato de orquesta de vientos en el que, además, cupiera el acompañamiento de intérpretes vocales. Quise, pues, diseñar un repertorio de arreglos que pudiera encontrar cabida en los espacios públicos con los que cuenta la Banda Sinfónica y, de este modo, tomarlos por asalto y subvertirlos mediante un experimento musical que, bajo las propias reglas de la banda (en lo musical y lo institucional), permitiera la emergencia de lo popular en algunas de sus facetas más abyectas: las de la noche, lo malevo, lo marginal, lo malhadado, lo bohemio.

Quiero explicar con un ejemplo lo planteado: cuando uno se moviliza en un bus y suena un tema, ese espacio musical evoca la cantina, la memoria se activa a través del recuerdo y hay un deseo de acompañar con un trago esa canción que se escucha. En ese momento la música se convierte en un vehículo que permite por medio del recuerdo transportarse a pasajes de la infancia, de la familia, de la juventud y a ese espacio que puede ser la cantina. Uso este ejemplo para recrear lo que quise hacer llevando la música popular al contexto del auditorio, si bien no

buscaba convertir este espacio institucionalizado en una cantina, mi objetivo sí era que al recrear la música allí, la audiencia pudiera entrar en contacto con sus recuerdos más queridos, esos que se activan cuando una canción los lleva a evocar esos archivos que llevan guardados en el cerebro. Y desde el auditorio el público remitiera su experiencia a su propia relación vital con ese acervo enorme que son las músicas popular/latinoamericanas.

La canción es entonces un vehículo para viajar y evocar momentos especiales, y un contenedor vacío que se llena de sentido en el momento en que la persona asocia recuerdos con la melodía, esos momentos son únicos para cada uno, aunque se comparte con los demás las emociones que son inherentes al ser humano.

En consecuencia, el archivo sonoro pensado, como un fenómeno que compromete la sensibilidad, el cuerpo, la memoria y la identidad cultural, se convierte en un arma de subversión poética en la medida en que, a través de él, se hace posible repensar las divisiones entre “arte culto” y “arte popular”, entre espacios doctos y legos, entre alta cultura y baja cultura, superando las oposiciones “cultistas” y redefiniendo los espacios en los que tienen lugar las diversas configuraciones estéticas que se producen en el seno de una sociedad.

En lo que toca al proyecto CANTINA, particularmente, dicha subversión pasa por la inversión de los valores simbólicos asignados tradicionalmente a ciertos espacios y que acentúan estas dicotomías: se trata de disolver la segregación elitista que destina las músicas popular/latinoamericanas exclusivamente a unos espacios anodinos, “vulgares”, contraponiéndolos a otros más “sofisticados”, destinados al disfrute de músicas eurocentristas.

Por el contrario, CANTINA hace uso de los procedimientos de esa música culta para reivindicar el potencial poético e identitario de las músicas populares, y más aún, para minar la pretensión de asepsia, compostura y distancia emocional que revisten los espacios destinados para el disfrute de la música sinfónica. Así pues, el título del proyecto que agrupa estos arreglos encierra un sentido groseramente literal: busca convertir el auditorio culto en una cantina por virtud de la reelaboración del archivo sonoro popular. La cantina como estetograma trasciende así su localización más común y se expande como experiencia estética hacia estos otros espacios que, por más institucionales que sean, tienen sus fisuras, hendijas por las cuales pueden introducirse otras poéticas más periféricas con relación a las estéticas que, por lo general, se ponen en el centro de los circuitos artísticos y culturales.

3.3. Algunos aspectos técnicos de los arreglos de CANTINA

Llegados a este punto es posible, por fin, presentar el resultado de CANTINA en el contexto de un proceso de investigación-creación que, finalmente, desemboca en una serie de arreglos compositivos que reconfiguran el material sonoro de un conjunto de canciones populares escogidas para ser adaptadas en el formato de orquesta de vientos; en consecuencia, también nos es posible, en este momento, exponer algunas consideraciones técnicas acerca de dichos arreglos.

En lo que toca a los criterios de composición, estos arreglos tienen en cuenta los conceptos elaborados por el compositor colombiano Victoriano Valencia (2005). En un sentido amplio, arreglar significa ajustar, ordenar, concertar, componer, reparar, solucionar, embellecer, corregir, adaptar, en fin: acciones que dan idea de la manipulación de un objeto con un determinado propósito. En la música académica, el arreglo consiste en la transformación de una obra musical

preexistente a partir de la intervención de niveles tales como la armonía, el ritmo, la forma, la tímbrica, el estilo, e incluso la melodía.

Pero, ¿hasta qué punto es posible y conveniente manipular la obra? El alcance de la manipulación depende, en gran medida, de los propósitos del arreglo, de la conformación instrumental de la agrupación, del nivel técnico de sus integrantes, del interés por distanciarse o no del carácter y estilo de la obra original u otras versiones conocidas, entre otras consideraciones. Sin embargo, el grado de elaboración/acabado de la obra o versión de la cual se parte va a determinar, en últimas, las posibilidades y exigencias creativas para el arreglista.

En algunas ocasiones, es posible partir de obras con diseños totalmente definidos por el compositor/productor: melodías, armonías, orquestación; tal como sucede en contextos especializados como el de la tradición musical centroeuropea o la producción popular profesional. Pero también es posible, especialmente en la esfera de las músicas populares, partir de obras en las que la composición se manifiesta como un proceso de creación melódica (y en ocasiones literaria, como en la canción tradicional) con base en un género, estilo, tendencia o público. En estos casos, los compositores ya no se encuentran obligados a pensar en las orquestaciones definitivas, en el ordenamiento formal por secciones, ni siquiera en la progresión básica de acordes, puesto que buena parte del ejercicio se supedita a ese gesto melódico.

En uno u otro caso, las opciones de manipulación y los riesgos van a ser distintos. Además del arreglo, existen otras formas de intervención de obras musicales, entre ellas la transcripción y la adaptación. *La transcripción* es un concepto que, musicalmente, posee dos sentidos. Uno de ellos es pasar a notación musical lo más fielmente posible algo que se escucha, procedimiento muy común en la práctica de las orquestas de baile. El otro, consiste en *transferir* una obra

musical a un instrumento o formato distinto del original, por ejemplo, las transcripciones para banda de música original para orquesta.

La noción de *adaptación* hace referencia a la acomodación de una obra escrita para un formato relativamente distinto del que se cuenta. Así, el proceso de adaptar una obra para banda puede determinar la reducción o ampliación de la orquestación original y, eventualmente, la sustitución de líneas específicas. Por ejemplo, asignando la línea del oboe al saxofón soprano o a la trompeta con sordina.

En la tradición académica el arreglo estuvo ligado a las nociones de transcripción y adaptación, hasta que, en los siglos XIX y XX, el material utilizado es solo motivo de ‘inspiración’, un referente a partir del cual el arreglista refleja su personalidad o propone un ‘mejoramiento’ de la obra. En este punto, cabe preguntar: ¿Dónde termina el arreglo y comienza la composición? De hecho, desde algunas ópticas académicas, a estos productos con alto nivel de diseño creativo se les denomina arreglos compositivos.

En el rol contemporáneo popular, además de las realizaciones orquestales y armónicas, el arreglista ‘compone’ material adicional (secciones, contramelodías...) y elabora texturas y sonoridades variadas asumiendo una alta responsabilidad en el resultado final del diseño musical. Cada arreglo es una versión particular en donde se recrean nuevas ideas y sentidos (Valencia, 2005).

Así pues, el proyecto CANTINA tuvo en consideración el espacio donde iban a circular los diseños y, ante todo, el público al cual iban dirigidos, pensando que la obra llegaría a muchos oídos, y también pensando en los intérpretes, es decir, generando arreglos para que los músicos se divirtieran tocando, lo cual ayuda a que la obra fluya en su interpretación.

En el momento de realizar los arreglos me basé, pues, en dos categorías: *concepto* y *proyección*. Con el objetivo de determinar su sonido, su dificultad y el tiempo de elaboración. Partí del conocimiento del género y el estilo de música sobre el cual trabajé: sin ser un especialista, pude profundizar en el conocimiento de las músicas popular/tradicionales revisando las bases de percusión, bases de acompañamiento armónico, acordes y progresiones características, diseños melódicos y estructuraciones, entre otros aspectos formales de los temas que intervine. Además, indagué acerca de las piezas-obras seleccionadas y sus autores.

Hablando desde un punto de vista técnico, me aprendí de memoria las piezas, cantándolas y tocándolas muchas veces para tratar todos los niveles musicales: lo rítmico, lo armónico, los segmentos de forma, lo melódico; en este caso, identifiqué que habían, de mi parte, más resistencia al cambio, especialmente en obras reconocidas ampliamente. Sin embargo, alcancé un margen de maniobra que me permitió experimentar cada vez más libremente alrededor de las canciones seleccionadas. Seleccioné la tonalidad analizando la extensión de la melodía principal y tuve en cuenta los instrumentos del formato y el nivel de los intérpretes.

La banda de vientos se configura como un soporte sonoro, el cual permite llevar cualquier tipo de música a la comunidad, es por esto que la elaboración de estos arreglos tienen como cimiento este formato, permitiendo la difusión de un material sonoro reconfigurado que se comunica en un idioma compartido, mostrándonos y evidenciando lo que tenemos en común; por lo demás, posibilita el reconocimiento de nuestras expresiones socioculturales en espacios e instituciones donde no eran tenidas en cuenta.

El trabajo de recolección, transferencia y orquestación, llevados al formato de orquesta de viento, enriquece el material bibliográfico de las bandas en Colombia, permitiendo así el

acercamiento de nuevas generaciones a las músicas popular/tradicionales de Latinoamérica y dando reconociendo a compositores que han sido pilares en la edificación de un tipo de identidad que se construye a partir de las músicas latinoamericanas. A continuación, se desglosan las fases o etapas que tuve en cuenta para la elaboración de los arreglos:

- ***Recopilación del material sonoro y selección del material***
 - *Tipo de música:* relación ritmo/forma y funcionamiento en sus distintos niveles: rítmico, armónico, melódico, improvisatorio, tímbrico.
 - *Funcionalidad de la música:* contexto de práctica tradicional, concierto, bailable, religioso, el tipo de formato en el que se ejecuta y a que tipo o variante pertenece.
 - *Compositor:* quién es el compositor, qué otras obras-piezas suyas son conocidas.
- ***Transcripción y análisis formal:*** En esta fase se realizó una aproximación del material sonoro, a la notación musical teniendo en cuenta la temática de la primera fase.
 - Llevar a la partitura la música seleccionada en su formato tradicional.
 - Se tuvo en cuenta algunos aspectos formales, temáticos, armónicos, texturales, motivicos, los cuales proporcionaron aspectos de vital importancia para el desarrollo de la tercera fase.
- ***Orquestación:*** En esta etapa, se aplicaron los conceptos básicos de orquestación:
 - *Armonía:* ley de armónicos, conducción, funcionalidad, re armonización.
 - *Instrumentación:* conocimiento de las posibilidades técnicas de los instrumentos, (registros, tímbrica, mixtura, textura...).
 - *Técnicas de arreglo:* procedimientos para la manipulación del material sonoro (ubicación de pedales armónicos, climax, tuttis, momentos camerísticos y solísticos, plano principal,

medio y de fondo). Se transfirió e instrumentó en formato de orquesta de vientos y se organizó gráficamente, el uso adecuado de articulaciones y matices, los cuales constituyen el plan interpretativo y orientan acerca del sentido de la música.

- *Organología de la orquesta de vientos:* Flauta piccolo, Flauta traversa, Oboe, Clarinete, Clarinete bajo, Fagot, Saxofón Alto, Saxofón Tenor, Saxofón Barítono, Corno Francés en Fa, Trompeta en Do bemol, Trombón, Eufonio, Tuba, Contrabajo, Timpani, Batería, Percusión, Glockenspiel, Xilófono.

3.4. Tres ejemplos de análisis musical y arreglos para CANTINA

AMOR INDIO									
Compositor	Luis Ángel Ramírez “El Caballero Gaucho”.								
Año	desconocido								
Género	Fox Incaico								
Métrica	4/4								
Tonalidad	Fis moll								
FORMA									
INTRODUCCION				EXPOSICION			REEXPOSICION		
Introducción c.1 al 3	Tema A del c. 1 al 11.	Tema B. Tema B del 11 al 18	Puente del 19 al 22	Tema A del c. 22 al 38	Puente del c. 38 al 53	Tema B con Coda c. 54 al 72, Coda c. 73 a 78.	Introducción	Tema B de la exposición	Coda de 3 c.

TORMENTA

Compositor	Enrique Santos Discepolo Deluchi “Discepolín”
Año	1939
Genero	Tango
Métrica	4/4
Tonalidad	c moll

FORMA

INTRODUCCION		EXPOSICION VOCAL		REEXPOSICION	
TEMA A C. 1 A 17	TEMA B c.18- 33	TEMA A' c.34 – 49, con variación instrumental	TEMA B' c.50 - 65 con variación instrumental	introducción	exposición vocal

LÁGRIMAS DE SANGRE

Compositor	Earle Fernández Giménez “Roberto Giménez”
Año	1955
Genero	Tango
Métrica	4/4
Tonalidad	A moll

FORMA

INTRODUCCION		EXPOSICION			REEXPOSICION		
TEMA A C. 1-17	TEMA B C. 17 -25	TEMA A c. 26 - 41	TEMA B c. 42 – 49	TEMA B' c. 50 - 57	TEMA B de la Introducción	TEMA A de la exposición	TEMA B' c. 50 - 57

AMOR INDIO

El Caballero gaucha

Arr. felipe Paz, Juan Quintero

Flute

Oboe

Clarinet in Bb 1

Clarinet in Bb 2

Clarinet in Bb 3

Bass Clarinet

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

Horn in F

Trumpet in Bb 1

Trumpet in Bb 2

Trumpet in Bb 3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Baritone (T.C.)

Tuba

Xylophone

Timpani

Drum Set

12

Fl.

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

12

Timp.

12

D. S.

San jumbo

Fl.

Ob.

Bb-Cl. 1

Bb-Cl. 2

Bb-Cl. 3

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Hr.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

Timp.

D. S.

Muted

Fl.

Ob.

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Bb Cl. 3

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Hr.

B. Tpt. 1

B. Tpt. 2

B. Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

Tim.

D. S.

Musical score for a symphony orchestra, page 4. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinets (Bb, Bb, Bb, Bb, Bb), Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone, Horns, Trumpets (Bb, Bb, Bb), Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3), Baritone, Tuba, Xylophone, Timpani, and Double Bass. The key signature is D major (two sharps). The score shows measures 13 through 15. The Flute and Oboe parts have melodic lines. The Clarinets and Bass Clarinet have harmonic support. The Saxophones and Horns play sustained chords. The Trumpets and Trombones have rhythmic patterns. The Tuba and Xylophone provide a steady bass line. The Timpani and Double Bass play a rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Fl.

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

Timp.

D. S.

29

Fl.

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

30

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

31

Temp.

32

D. S.

71 0

Fl.

Ob.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Hr.

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Bar.

Tuba

Xyl.

71 0

Temp.

71 0

D. S.

This page contains the musical score for measures 71 through 80. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, woodwinds, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 71 through 79, and the second system contains measures 80 through 88. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), B♭ Clarinet 3 (B♭ Cl. 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Horn (Hr.), B♭ Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), B♭ Trumpet 2 (B♭ Tpt. 2), B♭ Trumpet 3 (B♭ Tpt. 3), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Baritone (Bar.), Tuba, Xylophone (Xyl.), Timpani (Temp.), and Double Bass (D. S.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fl. *f* *rit.* *Al signo y coda*

Ob. *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Cl. 1 *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Cl. 2 *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Cl. 3 *f* *rit.* *Al signo y coda*

B. Cl. *f* *rit.* *Al signo y coda*

A. Sax. *f* *rit.* *Al signo y coda*

T. Sax. *f* *rit.* *Al signo y coda*

B. Sax. *f* *rit.* *Al signo y coda*

Hn. *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Tpt. 1 *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Tpt. 2 *f* *rit.* *Al signo y coda*

B♭ Tpt. 3 *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tbn. 1 *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tbn. 2 *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tbn. 3 *f* *rit.* *Al signo y coda*

Bar. *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tuba *f* *rit.* *Al signo y coda*

Xyl. *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tim. *f* *rit.* *Al signo y coda*

D. S. *f* *rit.* *Al signo y coda*

Tormenta

tango

Enrique Santos Discepolo Deluchi
"Discepolin"
Arr. Felipe Paz

Score
3'58"

The musical score for 'Tormenta' is a complex orchestration for a large ensemble. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinets 1-3, Clarinet Bop, Alto Sax, Tenor Sax, Baritone Sax, Piano, Trumpets 1-3, Corns in F 1-2, Trombones 1-3, Baritone, Tuba, Timpani, Xylophone, Glockenspiel, and Percussion. The second system continues the orchestration with similar instruments. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The overall structure of the score suggests a tango piece with a strong rhythmic foundation and melodic lines for the woodwinds and brass.

Felipepaz

This page contains a musical score for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is written in 2/4 time and includes various instruments and voices. The instruments listed on the left side of the page are:

- Hr (Horn)
- Ob (Oboe)
- Bs Cl 1 (Bass Clarinet 1)
- Bs Cl 2 (Bass Clarinet 2)
- Bs Cl 3 (Bass Clarinet 3)
- Bs Cl 4 (Bass Clarinet 4)
- A Sn (Alto Saxophone)
- T Sn (Tenor Saxophone)
- B Sn (Baritone Saxophone)
- Pic (Piccolo)
- Bs Trp 1 (Bass Trumpet 1)
- Bs Trp 2 (Bass Trumpet 2)
- Bs Trp 3 (Bass Trumpet 3)
- Hr 1 (Horn 1)
- Hr 2 (Horn 2)
- Tbn 1 (Tenor Trombone 1)
- Tbn 2 (Tenor Trombone 2)
- Tbn 3 (Tenor Trombone 3)
- Euph (Euphonium)
- Tuba (Tuba)
- timp (Timpani)
- Xyl (Xylophone)
- Glb (Glockenspiel)
- Pan 1 (Percussion 1)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 2/4.

Fl

Ob

B.C.1

B.C.2

B.C.3

B.C.1

A.Sax

T.Sax

B.Sax

Pia

Bn Trp. 1

Bn Trp. 2

Bn Trp. 3

Hrn. 1

Hrn. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph

Tuba

Timp

Sxl

Glb

Perc. 1

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Piano (Pn) part. Below these are the woodwind sections (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the brass section (Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba). The string section (Violin, Viola, Cello, Double Bass) and the percussion section (Timpani, Snare, Cymbal, Triangle, Gong, etc.) are at the bottom. The score is written in 2/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion, along with vocal parts. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The page is numbered '4' in the top left corner.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes staves for the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon). Below these are the brass instruments (Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba) and the string section (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The bottom section contains the percussion and keyboard parts. The score is written in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *sf* (sforzando). The page number 5 is located in the top right corner.

LAGRIMAS DE SANGRE

Tango

Roberto Gimenez
Arr. Felipe Paz

The musical score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete E \flat
- Clarinete 1
- Clarinete 2
- Clarinete 3
- Bass Clarinet
- Alto Sax.
- Tenor Sax.
- Baritone Sax.
- Euphon.
- Corno en F 1
- Corno en F 2
- Trompeta 1
- Trompeta 2
- Trompeta 3
- Trombon 1
- Trombon 2
- Trombon 3
- Baritone
- Tuba en C
- Timpani
- Glockenspiel
- Xylophone
- Percussion

The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The percussion section includes a variety of instruments such as the snare drum, tom-tom, cymbal, and triangle. The woodwind section includes flutes, oboes, clarinets, and saxophones. The brass section includes euphoniums, trombones, and tubas. The string section is not explicitly labeled but is implied by the presence of the percussion and woodwind parts.

Full orchestral score for "Lagrimas de sangre". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains staves for Flute 1, Oboe, Clarinet in D, Bb Clarinet 1, Bb Clarinet 2, Bb Clarinet 3, Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Bassoon, Horn 1, Horn 2, Bb Trumpet 1, Bb Trumpet 2, Bb Trumpet 3, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Baritone, Tuba, Timpani, Glockenspiel, Xylophone, and Percussion. The second system continues the orchestration. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, mf, f), and articulation marks. The percussion part features a complex rhythmic pattern in the final measures.

Lagrimas de sangre

3

This musical score is for the piece "Lagrimas de sangre" and is marked with the number 3. It is a full orchestral score with multiple staves. The instruments and parts included are:

- Flute (Fl.)**: Features melodic lines with some trills and grace notes.
- Oboe (Ob.)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Clarinet in C (Cl.)**: Plays a steady, rhythmic pattern.
- Bassoon (B.)**: Plays a steady, rhythmic pattern.
- Trumpet 1 (Tpt. 1)**: Features a melodic line with some trills and grace notes.
- Trumpet 2 (Tpt. 2)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Trumpet 3 (Tpt. 3)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Trombone 1 (Tbn. 1)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Trombone 2 (Tbn. 2)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Trombone 3 (Tbn. 3)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Baritone (Bar.)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Tuba (Tuba)**: Provides harmonic support and melodic fragments.
- Timpani (Timp.)**: Provides a steady, rhythmic pattern.
- Cymbal (Cym.)**: Provides a steady, rhythmic pattern.
- Xylophone (Xyl.)**: Provides a steady, rhythmic pattern.
- Percussion (Perc.)**: Provides a steady, rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, grace notes, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The piece is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Lagrimas de sangre

Full orchestral score for the piece "Lagrimas de sangre". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *p* (piano) and *sfz* (sforzando). The score includes a section labeled "A la Coda" which is repeated multiple times. The percussion part includes a section labeled "Charles" with a specific rhythmic pattern. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion.

The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *p* (piano) and *sfz* (sforzando). The score includes a section labeled "A la Coda" which is repeated multiple times. The percussion part includes a section labeled "Charles" with a specific rhythmic pattern.

The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing dynamic markings such as *p* (piano) and *sfz* (sforzando). The score includes a section labeled "A la Coda" which is repeated multiple times. The percussion part includes a section labeled "Charles" with a specific rhythmic pattern.

Lagrimas de sangre

5

This musical score is for the piece "Lagrimas de sangre" (Tears of Blood), page 5. It is a full orchestral score with a large percussion section. The score is written for the following instruments:

- Flutes:** Fl. 1, Fl. 2
- Oboes:** Ob.
- Clarinets:** E-Cl., Bb-Cl. 1, Bb-Cl. 2, Bb-Cl. 3, B. Cl.
- Saxophones:** A. Sax., T. Sax., B. Sax.
- Brass:** Bsn., Hrn. 1, Hrn. 2, Bb-Tpt. 1, Bb-Tpt. 2, Bb-Tpt. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. 3, Bar.
- Percussion:** Tuba, Timp., Glk., Xyl., Perc.

The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mf, f, sf, sfz, sfz), articulation (accents, staccato), and phrasing. The percussion section is particularly prominent, with the snare drum (Perc.) playing a complex, rhythmic pattern throughout the piece. The woodwinds and brass sections provide harmonic support and melodic lines. The score concludes with a "Fine" marking.

Conclusiones

Hasta aquí se han expuesto a los hilos por los que discurren las elucubraciones que dan sustento conceptual al conjunto de arreglos sinfónicos agrupados bajo el nombre de *CANTINA: Memoria Sonora Latinoamericana*. El camino trazado a lo largo del presente documento permite comprender mejor las relaciones que este proyecto musical ha pretendido desarrollar, desde una perspectiva poética y lúdica, entre la creación y la memoria, el cuerpo, los espacios, la música, el archivo, la cultura popular, la historia regional, la identidad y la propia biografía. En este sentido, podemos recapitular del siguiente modo las conclusiones que ofrece dicho itinerario:

1. En el primer capítulo, que conforma el marco teórico de este trabajo de investigación-creación, se establecieron los vínculos conceptuales entre las nociones de “memoria” y “espacio”, siguiendo para ello, principalmente, el pensamiento del filósofo español José Luis Pardo, cuyos planteamientos en torno a las “huellas” y los “indicios” que tienen lugar en las relaciones de los cuerpos con los espacios, entendidos como planos de afección, resultaron claves para comenzar a dilucidar el concepto de “estetograma”, que atiende a las operaciones sinestésicas por las cuales procede la memoria.

Estas consideraciones se conectaron, con la noción de “imaginación sonora” que propone Eugenio Trías, para entender que, en su relación con el cuerpo, la música es una forma de conocimiento del mundo, acumulativa y metafórica como todo conocimiento, que no es racional en un sentido estricto. Así pues, se configura un andamiaje conceptual que posibilita tender puentes entre la memoria, la música y los espacios.

2. El marco teórico construido desde Pardo y Trías me permitió abordar, la noción de “archivo” como fuente de materiales para la creación artística en la contemporaneidad, apuntando siempre a la idea de un archivo sonoro popular que tendría que vérselas con los mestizajes particulares del contexto cultural latinoamericano, para lo cual resultó clave relacionar los aportes que en torno al archivo se han hecho desde discursos eurocentristas con conceptos tan iluminadores, para los efectos de la búsqueda que perseguía este proyecto, como son “hibridación cultural” y “cultura popular” propuestos por autores como Néstor García Canclini.

Estas delimitaciones conceptuales llevaron a pensar la exterioridad de lo que designamos con el nombre de “archivo sonoro popular”, condensada en el disco-objeto, la colección y la cantina, para intentar así una arqueología de la vida nocturna cantinera de Pereira, elaborando una cartografía más o menos general y enfocándose, particularmente, en dos establecimientos como son El Rincón Clásico y El Pavo. Se definen desde un presente que permanece en tensión con un pasado cada vez más lejano y una tentativa de progreso que amenaza su supervivencia, y no obstante, mantienen un vigencia capital en las sociabilidades, los afectos y la identidad de grupos intergeneracionales —además de numeroso—habitantes de la ciudad.

3. El último capítulo de este documento hace acopio de los elementos conceptuales que se dispusieron durante los dos apartados previos, y, elaborando una última disquisición en torno al problema que encierra la dicotomía música culta / música popular, sintetiza todos estos elementos para arribar, finalmente, a la posibilidad de pensar en el proyecto CANTINA como un instrumento de subversión poética de los espacios que generalmente

son destinados para el disfrute distanciado de la música de cámara. Dicha subversión echa mano del influjo nocturno de algunas músicas popular/latinoamericanas para hacer emerger la cantina como estetograma a partir de la canción como unidad básica, como aquel indicio que activa, como un gatillo, la memoria arrabalera popular de quienes habitamos las noches pereiranas.

Así pues, CANTINA es el puerto de llegada de todas estas consideraciones teóricas y personales; el conjunto de arreglos que conforman este proyecto son, en este sentido, variaciones formales en torno a estas ideas, pero también a recuerdos propios y a símbolos que dan forma a una identidad regional a través de la música.

Me he preocupado por privilegiar los aspectos discursivos del proyecto por encima de los aspectos técnicos o propiamente musicales, que han de apreciarse mejor, al entrar en contacto directo con el resultado que aquí se ofrece como apéndice, a saber: los registros sonoros de estos arreglos sinfónicos.

Con este texto sistematizo parcialmente las inquietudes que han guiado mi trabajo como músico y arreglista durante los últimos años, no sólo en lo que respecta al proyecto CANTINA, sino también, en general, a la labor que en este sentido he desempeñado en la Banda Sinfónica Municipal y en otros proyectos independientes, individuales y colaborativos. Tanto el resultado como la discusión que se ponen a consideración aquí pueden ser tomadas, pues, desde una perspectiva más amplia, como un testimonio de primera mano del momento actual de las músicas locales, de la forma en que se abordan ciertos procesos de creación y divulgación de esas músicas, y de sus posibles relaciones con otros movimientos musicales a nivel regional,

nacional e internacional, que hoy en día gozan de relevancia y alta consideración por parte de la academia, y que renuevan permanentemente los sonidos tradicionales de nuestro continente.

4. Hablar del Pavo y el Rincón Clásico como contenedores, me remite también a identificarme como un contenedor porque desde mi biografía estoy atado al tema, no sólo como músico, va más atrás, como hijo, como sobrino, como habitante de espacios en los que el tipo de música que analizo estuvo presente en mi vida y continúa estando ligada a mi de manera directa con mis emociones.

Si bien es cierto, este es un análisis académico y cuenta con el respaldo teórico y conceptual de los autores mencionados a lo largo del desarrollo de esta tesis, no está desligado de las emociones, iniciando por la inquietud profesional de reconocer en el arte un bagaje emocional más allá de la técnica, más allá de la separación de lo culto y no culto.

Este trabajo de investigación creación, surge de arreglos de música popular para La Banda Sinfónica de Pereira como dispositivo para llevar la música popular a otros espacios, buscando subvertir lo culto e inculto. No pretende dar cuenta de un análisis musical de las obras sino llevar esas músicas a espacios como el teatro y analizar las cantinas como contendores que se mantienen en el presente. Y a su vez generar un archivo musical que reactualiza la música popular, permitiendo que estas músicas puedan ser interpretadas por otro tipo de bandas sinfónicas.

Bibliografía

- Auster, P. (1982). *La invención de la soledad*. Barcelona: Alfaguara. 2011
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México DF: Ítaca. 2003
- Benjumea, Luis Fernando (2003). Entrevista a Jesús Antonio Patiño y Los Armónicos de Chinchiná. Realizada por A. F. Paz Montoya y M. Salazar Ramírez. Chinchiná: 29/10/03
- Cortés, J. (2000). “La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana: 1878-1930”. En: *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: 23 al 27 de agosto. Disponible en:
<https://drive.google.com/file/d/0B3CBL YX406q2djhhYlhkZFpYZU0/view?usp=sharing>
- Derrida, J. (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Disponible en:
<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>
- Donaldson, E. (2016). “Pereira’s Rincón Clásico: A blast from the past of Colombia’s coffee region”. En: *Colombia Reports*. Medellín. Agosto 8 de 2016. Disponible en:
<https://colombiareports.com/el-rincon-clasico-blast-past-colombias-coffee-region/>
- Dorfles, G. (1970). *Las oscilaciones del gusto: El arte de hoy entre la tecnocracia y el consumismo*. Barcelona: Lumen. 1974
- Eco, U. (1964). *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: DeBOLS!LLO. 2004
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI. 1987
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo

García Canclini, N. (1999). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo

González González, M.A. (2012). *Figuras retóricas y cultura popular. Metáforas, ironías y paradojas en la música del despecho colombiana*. Tesis de Doctorado en Ciencias de la Educación. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira

Guasch, A.M. (2005). “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar”. En: *Revista Materia*, N° 5. Barcelona

Guasch, A.M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal

Lao Tse (2006). *Tao Te Ching. Los libros del Tao*. (Edición y traducción del chino de Iñaki Preciado Idoeta). Madrid: Trotta.

Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI

Ochoa, J.S. (2016). “La cumbia en Colombia: invención de una tradición” En: *Revista musical chilena*. Vol.70. N°226. Santiago: Universidad de Chile. Disponible en:

<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>

Parra Valencia, J.D. (2015). “¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio” En: *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*. N° 3. Medellín: Universidad Nacional

Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal

Pardo, J.L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos

Ricoeur, P. (1990). *Historia y verdad*. Madrid: Editorial Encuentro

Rodríguez, M.E. (2000). “Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX”. En: *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: 23 al 27 de agosto. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2RFRUQTJYQkEzZEE/view?usp=sharing>

Trías, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Trías, E. (2010). *La imaginación sonora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Valencia Rincón, V.F. (2005). *Cartilla de arreglos para Banda - Nivel 1*. Plan Nacional de Música para la Convivencia Programa Nacional de Bandas. Bogotá: Ministerio de Cultura

Vitullo, M. (2015). “Los orígenes del tango en Colombia. Búsqueda de explicaciones y motivo para revisar la historia económica y social de Antioquia”. En: *XI Jornadas de Sociología*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://cdsa.aacademica.org/000-061/212.pdf>

Anexo 1: Letras y créditos de las canciones

Amor indio

Luis Ángel Ramírez Saldarriaga, El Caballero Gaucho (1917-2013)

De mi montaña azul

Que besa el cielo cerca a Dios

Voy hacia valle

Tras de mi dulce amor

Virgen de sol risa sensual

Del aquelarre

Y en el harem, la vi bailar

Frente a la pira ardiente del altar

De otro dios, que no es el Dios

De mis mayores y de mi devoción

Ven conmigo

Que tu tribu espera

Quiero ofrecerte de mi tierrita

La cosechita que ya está en flor

Chonta cosida, guaro de caña

Lo de mi raza y toda su tradición

Ven conmigo

Que tu tribu espera

Quiero ofrecerte de mi tierrita

La cosechita que ya está en flor

Chonta cosida, guaro de caña

Lo de mi raza y toda su tradición

Viejo Farol

Luis Ángel Ramírez Saldarriaga, El Caballero Gaucho (1917-2013) y Luis Benedicto Valencia

Viejo farol que alumbraste mi pena,
aquella noche que quise olvidar,
hoy veo tu luz taciturna y enferma
cual si estuvieras cansado de alumbrar.
tú la recuerdas yo la recuerdo
como mentía jurándome amor,
hoy en la bruma del tiempo me pierdo
llorando la angustia de mi decepción.

Como alumbraba el farol
aquella noche en que te vi por vez primera,
eran sus ojos un sol,
en su sonrisa florecía la primavera
hoy solo queda de ayer
entre la bruma fría y sangrante de los años,
más que pesares y desengaño
pero en mi angustia te quiero más.

Hoy solo estamos los dos en la vida

con nuestra pena viviendo al azar
yo voy llevando una ilusión perdida
y tu te mueres cansado de alumbrar
si ella volviera a implorarme ternura
olvidaría que me hizo sufrir
sería el consuelo a mi desventura
con tiernos besos yo volvería a vivir.

Como alumbraba el farol
aquella noche en que te vi por vez primera,
eran sus ojos un sol,
en su sonrisa florecía la primavera,
hoy solo queda de ayer
entre la bruma fría y sangrante de los años,
más que pesares y desengaño
pero en mi angustia... te quiero más.

La escuela de doña Luisa

Luis Ángel Ramírez Saldarriaga, El Caballero Gaucho (1917-2013)

Buscando el caminito de la empinada sierra
Que va al patiecito donde está el ranchito que me vio nacer
Ya en sus paredes cuelgan secas enredaderas
Que parecen diademas teniendo la puerta que se va a caer.

Del familiar alero solo escombros me quedan
Ya se acabó la huerta y la vieja cerca se cayó también
Solo quedan recuerdos y en la estancia desierta
Ya no está la escuelita donde Doña Luisa me enseñó a leer.

Por eso Doña Luisa abra pronto su tienda
Para que me venda del guarapo fuerte que usted sabe hacer
Por la casita aquella y la escuelita suya
Sírrame un tapetusa del que a mí me gusta que hoy quiero beber.

Del familiar alero solo escombros me quedan
Ya se acabó la huerta y la vieja cerca se cayó también
Solo quedan recuerdos y en la estancia desierta
Ya no está la escuelita donde Doña Luisa me enseñó a leer...

Lejos del tambo

Luis Ángel Ramírez Saldarriaga, Caballero Gaucho (1917-2013)

Vengo solo por ti tras la montaña
desde donde temprano muere el día,
con mis cansados ojos de distancia
solo en post de tu grata compañía.
no puedo ya desde que te viniste
reconciliar el sueño en mis pupilas
mi enferma voluntad ya no resiste
y sin ti yo me muero día por día.
por ti deje tras de mis inciertos pasos
el cariñoso hogar donde viví
deje mi tierra y mi plantío,
y el viejo tambo donde nací
deje mi raza y mi bohío
todo lo mío por verte a ti.
por ti deje tras de mis inciertos pasos
el cariñoso hogar donde viví
deje mi tierra y mi plantío,
y el viejo tambo donde nací
deje mi raza y mi bohío

todo lo mío por verte a ti.

Tormenta

Enrique Santos Discepolo (1901-1951)

Año de la canción: 1939

¡Aullando entre relámpagos,
perdido en la tormenta
de mi noche interminable,
¡Dios! busco tu nombre...
No quiero que tu rayo
me enceguezca entre el horror,
porque preciso luz
para seguir...
¿Lo que aprendí de tu mano
no sirve para vivir?
Yo siento que mi fe se tambalea,
que la gente mala, vive
¡Dios! mejor que yo...
Si la vida es el infierno
y el honrao vive entre lágrimas,
¿cuál es el bien...
del que lucha en nombre tuyo,
limpio, puro?... ¿para qué?...

Si hoy la infamia da el sendero
y el amor mata en tu nombre,
¡Dios!, lo que has besao...
El seguirte es dar ventaja
y el amarte sucumbir al mal.
No quiero abandonarte, yo,
demuestra una vez sola
que el traidor no vive impune,
¡Dios! para besarte...
Enséñame una flor
que haya nacido
del esfuerzo de seguirte,
¡Dios! Para no odiar:
al mundo que me desprecia,
porque no aprendo a robar...
Y entonces de rodillas,
hecho sangre en los guijarros
moriré con vos, ¡feliz, Señor!

Percal

Música: Domingo Federico (1916-2000)

Letra: Homero Expósito (1918-1987)

Año de la canción: 1943

Percal...

¿Te acuerdas del percal?

Tenias quince abriles,
anhelos de sufrir y amar,
de ir al centro, triunfar
y olvidar el percal.

Percal...

Camino del percal,
te fuiste de tu casa...
Tal vez nos enteramos mal.
Solo se que al final
te olvidaste el percal.

La juventud se fue...

Tu casa ya no está...

Y en el ayer tirados
se han quedado

acobardados

tu percal y mi pasado.

La juventud se fue...

Yo ya no espero más...

Mejor dejar perdidos

los anhelos que no han sido

y el vestido de percal.

Llorar...

¿Por qué vas a llorar?...

¿Acaso no has vivido,

acaso no aprendiste a amar,

a sufrir, a esperar,

y también a callar?

Percal...

Son cosas del percal...

Saber que estás sufriendo

saber que sufrirás aún más

y saber que al final

no olvidaste el percal.

Percal...

Tristezas del percal.

Lágrimas de sangre

Roberto Giménez (1919-1978)

Año de la canción: 1955

Te di todo lo más que pude darte
Mi nombre, un hogar y un corazón,
Tus ojos los veía en cualquier parte
Vivía solamente para vos.
Con lágrimas de sangre me pagaste
No quiero recordar lo que pasó
Dios quiera que no tenga que encontrarte
Y darte la limosna de un perdón.
Si con lágrimas de sangre
Devolviste todo el bien que te ofrecí,
Poca cosa fue el hogar donde viviste,
Poca cosa el corazón que yo te di.
A quién puede importarle mi vergüenza
Si es que a vos, no te importó,
Pero un día llorarás tu pena inmensa
Con lágrimas de sangre, como he llorado yo.
Ya dirás por ahí que no fui un santo
Quién sabe en qué barriales me hundirás,

Tendrás para adorarte... no sé cuántos...
Irás barranca abajo una vez más.
Ya sé que no te llegan mis reproches,
Total, no te interesa el qué dirán,
Dejame en el silencio de mi noche
Más noble y más honrada que tu pan.
A quién puede importarle mi vergüenza
Si es que a vos, no te importó,
Pero un día llorarás tu pena inmensa
Con lágrimas de sangre, como he llorado yo.

Balada para un loco

Música: Astor Piazzolla (1921-1992)

Letra: Horacio Ferrer (1933-2014)

Año de la canción: 1969

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos. . . Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezco yo. Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizón en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís!... Pero sólo vos me ves: porque los maniquíes me guiñan; los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo...

(Cantado)

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...

No ves que va la luna rodando por Callao;

que un corso de astronautas y niños, con un vals,

me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...

Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;

y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!...

el loco berretín que tengo para vos:

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!

Cuando anochezca en tu porteña soledad,

por la ribera de tu sábana vendré

con un poema y un trombón

a desvelarte el corazón.

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!

Como un acróbata demente saltaré,

sobre el abismo de tu escote hasta sentir

que enloquecí tu corazón de libertad...

¡Ya vas a ver!

(Recitado)

Salgamos a volar, querida mía;

subite a mi ilusión super-sport,

y vamos a correr por las cornisas

¡con una golondrina en el motor!

De Vieytes nos aplauden: "¡Viva! ¡Viva!",

los locos que inventaron el Amor;

y un ángel y un soldado y una niña
nos dan un valsecito bailador.

Nos sale a saludar la gente linda...

Y loco, pero tuyo, ¡qué sé yo!:
provoco campanarios con la risa,
y al fin, te miro, y canto a media voz:

(Cantado)

Quereme así, piantao, piantao, piantao...

Trepate a esta ternura de locos que hay en mí,
ponete esta peluca de alondras, ¡y volá!
¡Volá conmigo ya! ¡Vení, volá, vení!

Quereme así, piantao, piantao, piantao...

Abrite los amores que vamos a intentar
la mágica locura total de revivir...
¡Vení, volá, vení! ¡Trai-lai-la-lará!

(Gritado)

¡Viva! ¡Viva! ¡Viva!
Loca ella y loco yo...

¡Locos! ¡Locos! ¡Locos!

¡Loca ella y loco yo!

Cuatro preguntas

Letra: Eduardo López

Música: Pedro Morales Pino

Año de la canción: 1913

Niegas, con él lo que hiciste
Y mis sospechas te asombran,
Pero, si no le quisiste,
Por qué te pones tan triste,
Cuando en tu casa le nombran.
Niegas, con él lo que hiciste
Y mis sospechas te asombran,
Pero, si no le quisiste,
Por qué te pones tan triste,
Cuando en tu casa le nombran.

Dices que son cosas mías
Y que, te estoy engañando,
Más por qué le sonreías,
Sonreías cuando él te estaba mirando.
Si aún, en no ser te empeñas,
Culpable como pareces,

Si él te odia y tú le desdeñas,
Por qué, por qué, tantas veces,
Os vi entenderos por señas.
Si aún, en no ser te empeñas,
Culpable como pareces,
Si él te odia y tú le desdeñas,
Por qué, por qué, tantas veces,
Os vi entenderos por señas.

Si no dejaste en derroche,
De amor que te acariciara,
Por qué te azotó una noche,
Una noche con el pañuelo la cara